Călin Teutișan

FEȚELE TEXTULUI

Scanned with OKEN Scanner

Colecţia: ESEURI

Coordonator: AUREL SASU

Editor: MIRCEA PETEAN

Coperta: Cristian CHEŞUŢ

Tehnoredactare: Dinu VIRGIL

© Editura Limes, Cluj, 2002
Str. Snagov, 3/19
3400 Cluj-Napoca
Tel.: 0264/144109; 0723/194022
Email: edituralimes@yahoo.com

ISBN: 973-7907-48-5

Scanned with OKEN Scanner

CĂLIN TEUTIȘAN

FEȚELE TEXTULUI

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Asupra ficțiunii literare și a modurilor ei se cade oricând a reveni. Biblioteca literaturii propune în fond o vastă geografie a posibilului, halucinantă ca deschidere și care își conține cifrul său specific, *esteticul*. Natura fascinatorie a acestor lumi posibile naște la rândul ei o bibliotecă secundă, câteodată doar parazitară, alteori revelatorie, printre rafturile căreia suntem chemați fără răgaz câtă vreme, prizonieri ai propriilor obsesii de lectură și pierduți uneori în magma vitală a acesteia, ne strecurăm mereu printre „clăile de fire stângi" ale discursului critic, în căutarea dreptului Adevăr. Dacă limitele interpretării țin în ultimă instanță de forța subiectivă de proiecție a sensurilor posibile, facem sens mereu *în relație* cu textul. Glosele însumate în acest volum mărturisesc despre asemenea obsesii. Ele vor „să facă sens" pe marginea (de nu în interiorul) câtorva semețe arhitecturi textuale, văzute mai degrabă „sub specia eternității". Ceea ce nu înseamnă o decontextualizare a lor, ci dimpotrivă, o punere a lor în contextul unei epoci căreia îi sunt oglinzi adesea fidele. Și, mai ales, în contextul unei dialectici naturale a formelor literare, a căror istorie exclude accidentul. Ele decurg unele dintr-altele, chiar dacă uneori aceste procese sunt discrete, subtile și se ascund privirii grăbite. În uriașa bibliotecă ce le conține, ele se fac posibile unele pe altele. Istoria literară e datoare, poate în primul rând, să facă lumină asupra unor astfel de întâmplări. Sensul ultim, până la urmă, e însăși *evoluția* organismului care este obiectul literar. Cu atât mai mult cu cât el e nu atât un obiect al lumii, cât un obiect al ființei, dator a-și păstra integritatea organică, în ordinea unei fascinații necesare pe care o degajă, dar și menit a sta „la locul lui din cer" ca obiect etern al contemplației.

Făcând teoria mutației valorilor estetice, Eugen Lovinescu exila în „osuariile" literaturii textul care nu aparținea strictei contemporaneități. Această teorie *avant la lettre* a receptării punea deci într-un fel de paranteză o întreagă istorie a discursului umanității, din care, în opinia criticului, doar

Scanned with OKEN Scanner

schema ideologică mai rămânea accesibilă unui cititor posterior epocii textului. Principiul sincronismului dus la extrem scotea la iveală un „cavou" al literaturii. Însă teoria lovinesciană nu nega nici o clipă principiul (şi conceptul) în sine al *valorii*. Ea se revendica aşadar de la acelaşi mare zeu al oricărei axiologii, şi anume *canonul*. Acesta reprezintă, în fond, şi subiectul volumului de faţă. Nu e vorba neapărat de un canon al genului, câtă vreme structurile de aici se aşează atât în câmpul epicii, în prima parte a cărţii, cât şi în cel al liricii, în partea a doua. Nu e vorba nici de o opţiune exclusivă pentru un anumit curent literar sau altul. De la cadrele dramatic exaltate ale romantismului şi până la jocul textualist cu convenţiile, din recuzita postmodernă, obiectele discursului critic variază. E vorba despre un canon estetic „peste mode şi timp", ce se hrăneşte fără îndoială din acestea, le reprezintă, dar le şi depăşeşte pe calea către un spaţiu pur al operei-arhetip. El, acest canon, e cel care face din opere (şi din autorii lor) noduri esenţiale în structura de relaţii a edificiului literar.

Partea a treia propune mai degrabă o sumă de dezbateri: asupra *subiectului* şi limitelor fiinţării, aşa cum apar ele în imaginarul literar; asupra *lumii* şi categoriilor sale, aşa cum sunt ele descrise în discursul filosofic şi de morfologie a culturii; asupra *textului* şi crizelor sale, aşa cum pot fi ele definite într-o posibilă fiziologie. Formele interpretării vin astfel să se verifice în oglinzile textului. Feţele lui, fluide, alunecoase, fascinante şi neliniştitoare nasc atunci imagini, alcătuiesc sensuri, arată măşti sau devoalează chipuri, dar niciodată adevăruri definitive, niciodată certitudini. Textul joacă astfel, exasperant, o carte a libertăţii. El se sustrage mereu finalităţilor de orice fel şi lasă loc, cu generozitate, mirării perpetue şi recumpunerii lui la infinit. Căci, până la urmă, frumuseţea se află în ochiul celui ce priveşte.

Scanned with OKEN Scanner

FEŢE ŞI SUPRAFEŢE

Impulsul fundamental al eroului din proza eminesciană este fără îndoială acela al căutării de sine, mai precis al regăsirii de sine *prin altul*. Aceasta duce în ultimă instanţă la două tipuri de situaţii textuale. Ele desemnează două modalităţi de evoluţie şi devenire a personajului. Prima dintre ele este o evoluţie *oscilatorie*, între doi poli diferiţi ai aceluiaşi sistem – o oscilaţie similară procesului de reflectare în oglinzi paralele. Acesta reprezintă un „teritoriu textual" scindat la rândul său, întrucât el presupune două tipuri de finalităţi. Termenii care le circumscriu sunt *androginitate* şi *integralitate*. Deşi sinonimi la o primă vedere, ei acoperă două realităţi diferite, scindate printr-o diferenţă de gen. Pe de altă parte, proza eminesciană se supune unui model al evouţiei *pulsatorii*. Aceasta se petrece atunci când sistemul este constituit dintr-un nucleu generativ central în jurul căruia gravitează succesiv un număr de „reflectori", ori „sateliţi ontologici". Evoluţia lor dinamică, pe elipse diferenţiate, conduce la o descriere a nucleului însuşi, în toate aspectele sale esenţiale. Aceste corpuri au aşadar o funcţie descriptivă în ultimă instanţă. Termenul care defineşte natura unui atare tip de sistem este *arheul*. Toate aceste elemente configurează o perspectivă dinamică asupra textului, tratat în termeni de funcţie, şi ea se sprijină, ca premise, pe două tipuri de forţe: centripete şi centrifuge. Ele genereză două tipuri de comportament textual, ambele rezultat al tribulaţiilor eului narativ (mai precis, ale eului narat) în căutare de sine.

Principiul sinesteziei artelor, care se adaugă la fascinaţia pentru iluzia realităţii propusă de limbajul pictural (o fascinaţie deloc străină modelului romantic) dau naştere în textul eminescian uneia dintre cele mai spectaculoase modalităţi de punere în pagină a categoriei dublului: *tabloul*. Imagine capturată în amorf a subiectului, efigie a absenţei, el e cu atât mai dureros cu cât induce iluzia prezenţei obiective, dar şi ipostaza noumenală a eului, menită să scape temporalităţii, să supravieţuiască istoriei. În *Sărmanul Dionis* de pildă, pentru

Scanned with OKEN Scanner

eroul metafizic cufundat în cugetări romantice, tabloul reprezintă legătura cu lumea, cu natura concretă, obiectivă a realității. Conform unui principiu al antinomiilor extreme, cultivat de romantici, tabloul e inserat într-un peisaj în descompunere, sălbăticit. Spațiul camerei din *Sărmanul Dionis* e o reprezentare a spațiului interior deschis, prin abolirea perimetrelor stricte și lărgirea la extrem a „fantelor" sale. De aici umanul este izgonit, iar intruziunea vegetalului atinge apogeul („Pereții erau negri de șiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod și un mucegai verde se prinsese de var, cercevelele ferestrelor se curmau sub presiunea zidurilor vechi și gratiile erau rupte, numai rădăcinile lor ruginite se iveau în lemnul putred", ori în „ochii de fereastră spartă a unei case veche, a cărei streșină de șindrilă era putredă și acoperită c-un mușchi, ce strălucea ca bruma în lumina cea rece a lunei.") Chipul din tablou prefigurează istoria personajului, căci, după cum sugerează textul, „icoana" din perete este însuși părintele său. Chipul zugrăvit reproduce figura lui Dionis cu o singură excepție: ochii. Simbol al unei îndelung comentate dialectici a privirii în textul eminescian, ochiul semnalează în *Sărmanul Dionis* o scindare categorială între model și personaj. Căci ochii albaștri ai portretului desemnează natura celestă, apolinică a figurii, în timp ce „neagra catifea" din privirea personajului trimite la o dimensiune telurică.

Portretul din *Sărmanul Dionis* este singurul dintre portretele pictate eminesciene care combină osmotic cele două modalități de „comportament transgresiv" al personajelor din proze. Ca mobil al reflectării, *androginitatea* presupune oscilațiile eului în căutare de sine între doi poli opuși ca gen, întru refacerea unității originare. Ea semnifică regăsirea integralității pierdute prin recuperarea și integrarea dublului feminin. Ori, ca variantă, integrarea de către femeie a unui dublu masculin, dar cazul e cu totul nesimptomatic în economia textelor lui Eminescu, întrucât figura feminină este arareori creditată cu puterea de a forma un pol stabil al dubletului. Singura excepție o constituie *Făt-Frumos din lacrimă*. *Integralitatea*, în schimb, presupune refacerea totalității originare prin recuperarea și integrarea dublului de același gen. E, de pildă, situația din romanul *Geniu pustiu*. Din atari perspective, portretul din *Sărmanul Dionis* acoperă ambele funcții. Chipul din tablou este declarat ca fiind congener personajului, doar că aparența înșeală și seduce: „Cu toate că acel portret înfățișa un chip îmbrăcat bărbățește, însă mânile cele dulci, mici, albe, trăsurile feței de o paloare delicată, umedă, strălucită, moale, ochii de o adâncime nespusă, fruntea uscată și femeiește mică, părul undoind, cam pre lung, te-ar fi făcut a crede că e chipul unei femei travestite".

Scanned with OKEN Scanner

Competiția dintre cele două modele se duce pe tărâmul oniricului. Chipul angelic (sinonim „chipului din castel" din lirică, avatar al Cătălinei din *Luceafărul*) și chipul din tablou populează existența onirică a lui Dionis și se intersectează în momentele de *prag*, ale transgresiei. Varianta androgină va avea câștig de cauză, iar portretul va ceda locul chipului Mariei. El dispare din spațiul intim al personajului, nu fără a consfinți, prin istoria însăși pe care o reprezintă, dreptul eroului la o existență legitimă în ordinea realului.

Pe aceleași coordonate ale relației icon-model, *Geniu pustiu* prezintă o structură dublă de reflectare în amorf. Textul e scris pe durata mai multor ani, incluzând perioada de redactare a nuvelei *Sărmanul Dionis* (aceasta din urmă e prezentată în 1872 într-o ședință a *Junimii*, și împrumută din *Geniu pustiu* tocmai descrierea „chipului din tablou"). El oferă lecturii două serii figurative: pe de-o parte portretul lui Ioan, pictat de Toma Nour, pe de altă parte portretul Sofiei, pictat de însuși Ioan.

Figura zugrăvită este inconsecventă, atât din punct de vedere textual, cât și din punt de vedere iconic. Acesta e un caz cu totul special în contextul prozei lui Eminescu. Dubla ipostaziere a lui Ioan (când brun, în descrierea portretului făcută de vocea narativă, când blond, în scena morții, relatată de Toma Nour), precum și identitatea cvasiliniară a pasajelor ce evocă imaginile tablourilor din *Sărmanul Dionis* și *Geniu pustiu* sugerează o anume indecizie din partea autorului în privința selectării elementelor determinante ale fizionomiei eroilor. Or, importanța fizionomiei în cadrele tipologiei personajelor romantice este dincolo de îndoială, căci ea funcționează ca și atribut fundamental al „pozei", atât de cultivată în romantism. Pe de altă parte, aceste ezitări vorbesc și despre o presiune a „normei fizionomice" impuse de propriile obsesii ale imaginației autorului, care lasă loc cu greu unor elemente experimentale, deși aceste tendințe experimentaliste există totuși. Cert este că prima variantă a figurii (cea din tabou) e mai interesantă, câtă vreme personajul Toma Nour ia această figură ca termen de raport în tentativa sa, chiar dacă nu complet conștientizată, de recuperare de sine și integralitate. Cadrele procesului sunt similare celor din *Sărmanul Dionis*. „Modelul" Ioan reprezintă condiția echilibrului lui Toma Nour. Absența lui duce la alienare, iar din acest punct de vedere interludiul dintre perioada citadină și perioada revoluționară a eroului este simptomatic. Pierderea modelului (moartea lui Ioan) suscită un proces de transfer care va avea ca efect faptul că cel rămas în viață, Nour, preia substanțial din modelul comportamental al pierdutului *alter*.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, din perspectiva androginității, adică a recuperării de sine prin integrarea dublului feminin, portretul Sofiei reprezintă proiecția, făcută de Ioan, a unei realități paradisiace revolute, ce stătea sub semnul cuplului edenic. El este un portret al *absenței*[1], marcat însă de profunda iluzie a realității: „Era Sofia", deşi era „sărmană operă a imaginațiunei". Contemplarea dublului feminin duce la starea de febră („Ochii săi ardeau, buzele lui tremurau"), care e un rezultat al tensiunii ce decurge dintr-un impas ontologic. Acesta este definit prin conştiința dureroasă a pierderii de sine, a distrugerii armoniei, a alienării în absența termenului secund, complementar al cuplului[2]. Pierderea de sine e resimțită de către personaj ca o damnare, de care acesta are deplină cunoştință. Gestul disperat care-i urmează este „uciderea" portretului. El defineşte o atitudine caracteristică unei ontologii a tragicului, la rândul său perfect încadrată într-un model al „pozei" romantice: „El scoase un pumnal ascuțit şi mic din sânul său şi sfârtică cu o cruce curmezişă tot portretul, astfel încât pânza se-nvălătuci în câtepatru părțile de cadrele de lemn aurit a portretului şi sub el rămăsese gol păretele alb." Anularea prin „crucea curmezişă" a chipului din ramă este în acelaşi timp semnul unei mutații ontologice în codul personajului. În urma ei, acesta e plasat iminent pe un drum fără întoarcere, un drum al morții, subsumat, totuşi, unui ideal înalt. Albul peretelui înseamnă abolirea privirii, pierderea viziunii, rătăcirea în neantul existenței „fără sine", căci ochiul său „era sec, surâsul amar."[3] Unitatea (unificarea) eului este ratată.

---

[1] Vezi Ioana Em. Petrescu, *Cursul Eminescu*, Facultatea de Litere, Cluj, 1993, p. 66.

[2] „Principiu constitutiv al armoniei cosmice (înger sau întruchipare a gândirii angelice), asociată uneori îngerului morții şi setei de extincție, sau element component al cuplului, care permite [...] recuperarea paradisului pierdut, femeia apare [...] ca o prezență ce reflectă, delimitează şi defineşte prin reflectare ființa celuilalt. Ea primeşte atunci virtuțile unui spațiu oglindă ce devine condiția *recunoaşterii* sinelui, care-ți depăşeşte înstrăinarea [...] Substituindu-se credinței, iubirea rearmonizează eul, redându-i principiul unificator – sensul sau «înțelesul»" şi ea tinde să devină „un soare al acestei lumi întregi" (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, pp. 161-162).

[3] Comportamentul personajului îl reproduce identic aici pe cel din *Portretul lui Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Acolo, miza procesului de oglindire în pictură era totuşi diferită. În povestea tânărului demon din romanul lui Wilde, funcția transferului este îndepinită de către un tablou care funcționează ca o oglindă

Scanned with OKEN Scanner

După cum ratată este şi încercarea de integralizare prin dublul din oglindă. Imaginea secundă dindărătul feţei reflectorizante naşte o iluzie ontologică. În consecinţa ei vine obsesia reconstituirii de sine prin asimilarea propriei imagini congenere (act narcisist şi fundamental romantic, descins direct din „egoismul" schopenhauerian). Modul esenţial de oglindire în *Avatarii faraonului Tla* se defineşte printr-o formulă pulsatorie, care face uz de o sumă de „reflectori". Căutarea de sine se desfăşoară în contextul unor integrări repetate ale dublului feminin. În ordinea istorică a existenţelor faraonului, unul dintre avatari (al treilea, marchizul Bilbao) se detaşează din serie, printr-un accident de transfer. Este vorba despre ipostaza unei dedublări fizice, în care termenii cuplului sunt paradoxali. Pe de-o parte identici (căci sunt aceeaşi fiinţă), pe de altă parte antinomici (întrucât sunt definiţi de două tipuri de conştiinţă morală, radical opuse) ci funcţionează, ambii, în acelaşi cronotop. Conflictul dintre cele două entităţi se desfăşoară în spaţiul magic şi deschis al oglinzii: „Sara, după ce închise uşa după sine, se puse-n dreptul oglinzii şi privi lung la el însuşi... ca să vadă de-i el ori de nu mai e el... El începu să ameninţe cu degetul chipul din oglindă râzând şi strâmbându-se... «Ha! blestematule!»[...] Chipul din oglindă ameninţa şi el cu degetul, dar parcă se uita serios şi parcă strâmbăturile lui erau de nebun [...] El râse tare ca să se încredinţeze că chipul din oglindă e umbra lui... şi chipul râdea... Dar cum... Dumnezeul meu! Un râs satanic, nebun..." Scena descrie un balet al morţii, iniţiat prin actul privirii. Interesant e faptul că Eminescu simte mereu nevoia precizării, prin pronumele de identitate. Cazul se repetă, de pildă, în *Sărmanul Dionis*: „el însuşi era lungit pe pat", ni se spune acolo, înainte ca Dan-Dionis să pornească în deambulările sale prin timp şi spaţiu. E o precizare capcană totuşi, câtă vreme regimul oniric, fundamentat pe ideea filosofică a vieţii ca vis şi care guvernează într-o măsură copleşitoare toate aceste procese, face inutilă o lectură a personajelor ca înscrise în regnuri ontologice diferite. Existenţele lor sunt subsumate în ultimă instanţă unuia şi aceluiaşi regn – al *oniricului*. Actului privirii în oglindă îi urmează, în scena

---

deformatoare, ce preia datele ontologice ale personajului şi le transformă în semne formale. Scindarea de sine este rezultatul voinţei proprii a subiectului, iar uciderea dublului din tablou echivalează cu o tentativă de îndepărtare definitivă a *alter*-ului. Prin opoziţie, în textul eminescian impulsul personajului este acela de a-şi regăsi unitatea prin integrarea dublului. Astfel că uciderea chipului din ramă rămâne doar un gest *posterior* de consfinţire (simbolică) a conştientizării pierdutei unităţi a eului.

Scanned with OKEN Scanner

dată, gestul amenințător și apoi diatriba verbală. Cuvântul este însă negat prin „râsul satanic, nebun", care-i rupe coerența, îi sparge gramatica. Obsesia reconstituirii prin iluzia ontologică devine astfel, entropic, o obsesie a duelului cu propriul eu. Integralitatea rămâne o utopie, un act ratat, și duce la „uciderea de sine", pe un drum sângeros al alienării: „Spadele lor se încrucișară... amândoi suri... amândoi serioși și iuți... Trăsură cu trăsură același om se lupta cu el însuși... Dac-ar fi căzut unul din ei... N-ai fi știut care a căzut... Se părea că marchizul se lupta cu chipul lui propriu ieșit din oglindă. El căzu străpuns drept în inimă... și umbra din oglindă începu a râde... Apoi luă cadavrul... îl aruncă după oglindă... o repezi la loc ca pe-o ușă... șterse sabia de sânge și se puse pe jețul unde cel mort șezuse."

În ipostaza *androginității*, termenul secund în tentativa de regăsire a sinelui este dublul feminin. Acesta reprezintă astfel elementul de raport în relație cu care se petrece procesul de reconstituire a eului și accederea la totalitate. Contrapartida feminină a eroilor romantici eminescieni are însă mereu o pondere secundară în text. Chipul femeii reproduce în general ipostaza angelică din poeme, configurând mai degrabă ideea de (blondă) feminitate decât caractere, personaje în adevăratul sens al cuvântului. O excepție de la regulă face, într-o anume măsură, personajul feminin din *Făt-Frumos din lacrimă*. Aici, însăși descrierea femeii iese oarecum din standardele eminesciene prin accentul pus pe două elemente constitutive ale portretului și mai ales prin eliminarea unei serii întregi de elemente nelipsite îndeobște din cadrul unor asemenea descrieri. Este vorba în primul rând de simbolul privirii, *ochiul* („ochii albaștri ca undele lacului"), dinspre care se ajunge, în linie directă, la viziune. În al doilea rând este vorba de culoarea spectrală a personajului („luminată de razele lunei ea părea muiată într-un aer de aur"). Împărăteasa Ileana din *Făt-Frumos din lacrimă* este singura figură feminină de tipul angelic al cărei traseu alienat, în absența dublului masculin, este descris într-un text eminescian. Cazul e oricum special datorită structurii de basm a textului, care a determinat probabil o oarecare modificare a rigorilor uzuale ale prozei autorului. Eroul masculin parcurge un traseu al încercărilor, labirintic, pentru a-și defini condiția eroică, dar sfârșește ca ființă completă doar în prezența iubitei. Personajul feminin în schimb e condamnat la imobilitate. Femeia își asumă din proprie voință/ nevoie o existență rătăcită în neantul absenței, pe un drum al plângerii. Ochiul contemplator se închide („ochii împărătesei Ilenii orbiți de plâns, nu mai vedeau nimica"). Disipată în natură, ființa împărătesei „cea oarbă și albă" va face abulic gesturi ritualice

Scanned with OKEN Scanner

care dau seamă de o viziune tulburată, dezechilibrată. Refacerea cuplului va însemna regăsirea vederii, în registru mistic şi oniric. O dată cu ea se recuperează şi chipul iubit, pierdut şi regăsit, al principiului masculin compensativ.

În *Sărmanul Dionis* chipul angelic are o pondere mai redusă. Aceeaşi figuraţie blondă: „Părul ei cel blond şi împletit în cozi cădea pe spate; o roză de purpură la tâmplă, gura micuţă ca o vişină coaptă şi faţa albă şi roşă ca mărul domnesc." Însă imaginea Mariei apare şi rămâne doar ca un termen secund al dubletului, ca pol îndepărtat de raportare la iluzia unei unităţi posibile. Contemplarea dublului aduce după sine starea de febră, precum în pasajul similar din *Geniu pustiu*. Trăirea personajului se desfăşoară la limita arderii complete, în marginea morţii („o durere ascuţită, crudă îi pătrunse inima lui; părea că i se rupe viaţa, i se taie în două inima, o negură albă îi cuprinse vederea... ş-apoi nimic... nimic"). Unificarea cuplului va reprezenta, în ultimă instanţă, mijlocul prin care subiectul accede la un model ontologic coerent, într-o ordine a realului.

O a treia ipostază, având la rândul ei un caracter de unicitate, este aceea a „chipului angelic disprețuit" în favoarea contrapartidei feminine demonice. Al patrulea avatar al faraonului Tla, angelic el însuşi (şi desemnat ca atare prin chiar numele său), Angelo ratează relaţia cu Lilla şi, prin aceasta, integralitatea eului. În cazul său dublul feminin nu oferă necesarul pol opus al sistemului, ci doar o subliniere mai îngroşată, o accentuare a contururilor personalităţii eroului. Ca replică întru desăvârşirea eului va fi nevoie de o figură ce rămâne unică în textul eminescian. Este vorba despre Cezara, făptură feminină masculinizată, o ipostaziere mai degrabă a însăşi androginităţii decât a unei specificaţii anume de gen. În ceea ce priveşte acest personaj, semnul textual al ambiguităţii este derapajul onomastic (Cezar/ Cezara). Aceasta e o modalitate inserată şi întreţinută cu mare grijă în text. Funcţia sa este de a produce o voită confuzie caracterială, subsumată unor coordonate ale magiei şi demonismului. Amorul oferit eroului de către Cezara este un eros extinctiv, consumator. El e compensat însă de şansa pe care o oferă la integralitate (o integralitate a unicului prin cuplu), ideal fundamental al ambelor personaje. În aceste condiţii, făptura feminină angelică, degradată prin consumarea amorului fizic, face uriaşe eforturi de a reţine în sistem principiul masculin compensator. Femeia recurge la formula unui dublu narcisism, al lui „iubeşte-te pe tine în mine" – o tentativă ratată, căci dimensiunea narcisistă a procesului de oglindire

Scanned with OKEN Scanner

nu e un catalizator suficient de puternic pentru recuperarea unității pierdute a eului.

Într-o ordine a interpretării, textul eminescian de aspect experimental reprezintă un material extrem de frustrant. Este vorba despre acele texte care, chiar dacă sunt terminate formal, lasă impresia unor schițe de proiect, a unor studii ce presupun dezvoltări ulterioare. Fără a specula neapărat asupra unei ipotetice modernități a acestui tip de texte, trebuie spus că ele implică o anume reducție a imaginii. Din punctul de vedere al ideii de integralitate prin regăsirea de sine în dublu, ele pun în pagină ipostaza „căutării suspendate". Schița *Aur, mărire și amor* apare, din această perspectivă, ca un fel de arhetip paradoxal al mult mai târziului text blagian *Trei fețe*. Constanta sa o reprezintă prezența în text a trei ipostaze ale unui personaj, în trei vârste istorice ale existenței lui fenomenale. Ele imaginează trei modele gestuale, corespunzând unui număr similar de atitudini ontologice. Cea din urmă ipostază, a tânărului de optsprezece ani, este cea a titanismului metafizic, romantic prin excelență. Ea apare în text după înțelepciunea senectuții și satanismul maturității. Portretul personajului este cel pe care-l recunoaștem deja ca tipic pentru eroii eminescieni: „Fruntea lui naltă, albă, foarte netedă și rondă se perdea sub părul lung, moale și negru strălucit [...] Fața lui era vânzătă de albă [...], nasul era corect și plin, parcă tăiat în marmură, ochii mari sub niște sprâncene arcate cu măiestrie erau întunecoși". Și mai interesantă însă este expresia acestui chip: „umerii obrazului cam ieșiți arătau că rotunzimea lui slăbise și făcuse loc acelei umbre dulci [...] semnul setei de iubire". Această „sete de iubire" e similară desigur „setei care soarbe" din odiseea luciferică. Familiară e și ipostaza feminină agresivă, demonică, avatar parțial al Cezarei din *Geniu pustiu*. Aici, cuplul nu intră în relație, deși o structură de tensiune amoroasă se degajă întrucâtva dintre rândurile schiței. Eroul refuză avansurile femeii, iar relația de iubire mărturisită de către personaj nu mai oferă date prea multe. Astfel că nu putem construi o structură (fie și probabilă) a evoluției, nici în ceea ce privește personajul masculin, nici în ceea ce privește cele două posibile dubluri feminine, angelic și demonic. Povestea ni se refuză, ne rămâne străină. Reducția textuală determină în felul acesta o suspendare a procesului căutării de sine, iar rezultatul din punct de vedere stilistic și al imaginarului e o proză statică și mai degrabă convențională.

Modelele *androgintății* și *integralității* formulează așadar un sistem bazat pe forțe centripete. Ele descriu o mișcare oscilatorie între eu și

Scanned with OKEN Scanner

dublu, în care miza este regăsirea de sine ca totalitate prin reintegrarea *alter*-ului. Nu la fel ni se prezintă textul în cazul modelelor pentru care prototipul eului este *arheul*. Aici mişcarea e pulsatorie, având la bază un sistem de forţe centrifuge. Arheul, monada etern rătăcitoare[4], este nucleul generativ al existenţelor fenomenale succesive. Semnul său în text este *umbra*, prototip al instanţelor personale obiectivate[5]. Avatarii eminescieni sunt de fapt avatari ai umbrei, „sateliţi" ce configurează, prin existenţele lor succesive, „chipul esenţei". Ei au o funcţie descriptivă deci, de „reflectori" ce proiectează, prin însumare, o geană de adevăr asupra transcategorialului.

În *Sărmanul Dionis*, timpul nocturn, al luminii tremurătoare, indecise, filtrate, generând „mreaja neagră", este un timp magic al chestionării „dublului din perete". Totul se întâmplă într-un spaţiu interior atent construit prin imaginile întunecate ale unei nopţi romantice. E un spaţiu-salon degradat, redus la esenţe, eliberat de barocul diurn al palatului burghez şi respirând austeritate (o austeritate uşor funebră, cu pereţii „afumaţi"). Aici se petrece actul magic al configurării umbrei pe perete, catalizat de prezenţa „genei de lumină", a sursei ezitante de flux luminos. Ea e menită nu să reveleze, ci mai degrabă să sporească misterul ce domină întreg procesul dedublării. Oglinda mată a peretelui reproduce doar forma, conturul esenţializat al individului. E o formă vidată de lumină, o imagine a întunericului, absorbantă, iar magia ei este atracţia. Ea începe într-un regim al părerii („Părea c-o întreabă cugetând"), căruia îi urmează cel al gândirii („cugetarea"). Peretele reflectă imaginea distorsionată a personajului – prim nivel al departajării eu/dublu. „Părerea" este un câmp al capcanelor, în care departajarea entităţilor suferă întârzieri: „El aprinse o lampă neagră, umplută cu untdelemn; lumina ei fumega pâlpâind. Încet, încet, ochiul luminei se roşi... el se aşză la masă" în timp ce „umbra lui, ca o mreajă neagră cu nasul lungit, cu căciula lăsată pe ochi, părea că începuse o vorbire intimă cu el. Părea c-o întreabă cugetând... părea că ea-i răspunde în cugetări deşirate... un dialog, şi cu toate astea, dacă voia să cuprindă realitatea lui, nu era decât un dialog al cugetărilor lui proprii, el cu sine însuşi. Ciudat! Această despărţire a individualităţii lui se făcu izvorul unei cugetări ciudate. El fixă aspru şi lung umbra sa... ea, supărată de această căutătură, prinse încet, încet conture pe părete şi deveni clară,

[4] Cf. Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 145.

[5] Cf. Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

ca un vechi portret zugrăvit în oloi. El clipi cu ochii – ea redevenise umbră simplă. «E un moment mare, să mă cuget mai întâi», gândi el." Cugetarea, prin frânele raționalismului, întârzie o dată mai mult acest proces. Prin intermediul aceleiași cugetări sunt însă eludate capcanele părerii, căci pornind de la registrul interogativ („părea c-o întreabă cugetând") se construiește un discurs bipartit, în structură dialogică. El e, pe de-o parte, un discurs al „cugetărilor deșirate", deci descentrat, de-structurat, un discurs al umbrei fără chip și fără nume, de o consistență părelnică. Pe de altă parte, el e un discurs al gândirii „ciudate", ezitant, al intuirii transcategorialului, incipitul unei revelații fundamentale. Separația între ființă și umbra ei e dominată de privire. O privire ce se dorește ordonatoare, încă îndatorată categoriilor realului. Paradoxal, ea este tocmai elementul catalizator al cristalizării entității metafizice. Trebuie deci să vedem în aceasta semnele alunecării înspre „viziune".

Magia nocturnă produce iluzia „portretului pictat". Nu pentru multă vreme, căci gestul raționalist al limpezirii privirii rupe vraja. Procesul este însă reluat, prin accentuări, și dublul din perete prinde consistență sub semnul „fantasticului": „Lampa se fâlfâia mai fantastic, [...] umbra lui începu iar a prinde conturele unei icoane în oloi, cu fruntea naltă, palidă, pleșuvă, cu buze vinete, cu părul de câteva fire sure, cu privirea fixă și profundă." Chipul „în oloi", ca etapă se pare obligatorie a materializării umbrei, capătă atributul icoanei. Magia implicată aici nu e așadar una faustică (cel puțin nu deocamdată). Chipul ce se materializează, unul dintre chipurile posibile ale arheului, e o variantă îmbătrânită (*istorică*) a eroului. Privirea este din nou esențială pentru definirea personajului. „Fixă și profundă", ea dă măsura unei înțelegeri superioare a transcategorialului. Limbajul cugetării este un limbaj intern, neverbalizat (căci cuvântul trădează). El oferă revelația absolută a identității transistorice a individului. Această revelație este dublă: ea implică o conștiință a separației între „o parte eternă și o parte trecătoare". Zoroastru[6] e un fel de semizeu a cărui carte de semne închide în ea mecanica universului. El e strămoșul lui Dionis și astfel se explică, în sfârșit, natura ieșită din comun a eroului și se justifică, printr-un determinism mistic, destinul lui excepțional.

Ritualul magic de corporalizare a umbrei se face prin „întoarcerea foilor" din cartea magului. Procesul trece prin trei etape distincte: tabloul, basorelieful

---

[6] E interesantă sugestia de „astralitate" a antroponimului.

Scanned with OKEN Scanner

şi, finalmente, fiinţa materială corporală[7]. Lumina („lampa"), din agent al proiecţiei dublului pe faţa mată a peretelui, devine agent de separaţie între eu şi dublu („Lampa cu flacăra ei roşie sta între Dan şi umbra închegată"). Culoarea dominantă a scenei este roşul intens. Ea accentuează sugestia „hărţii roşii a universului" prin care e denumită cartea magului – o *imago mundi*, un semn al lumii. Aici intervine pactul faustic: lui Dan i se propune accesul la o stare a existenţei în absolut, încununată de regăsirea de sine prin integrarea dublului feminin: „Apropiindu-ţi prin vrajă fiinţa mea şi dându-mi mie pe a ta, eu voi deveni om de rând, uitând cu desăvârşire trecutul meu; iar tu vei deveni ca mine, etern, atotştiutor şi cu ajutorul cărţii atotputernic. Tu mă laşi pe mine în împrejurările tale, cu umbra întrupată a iubitei tale, cu amicii tăi; mă condamni să-mi uit vizionara mea fiinţă, iar tu întreprinzi o călătorie, cu iubita ta cu tot, în orice spaţiu al lumei ţi-ar place... în lună, de pildă. Acolo vei trăi un secul şi ţi se vă păre o zi." Transferul dintre personaj şi umbra corporalizată duce aşadar la o reorganizare ontologică a fiinţei. Pactul este bilateral: în schimbul transferului în absolut, Dan cere umbrei să alcătuiască documentul existenţei cotidiene a dublului abandonat în lumea realului. La nivelul acestei existenţe secunde, „în lume", gnozei onirice i se substituie „documentul". Dar acesta e o falsă istorie a existenţei eului. Conceptul romantic al vieţii ca vis şi egoismul schopenhauerian îşi găsesc aici un suport remarcabil. Prin memoriul vieţii avatarului, redactat de „umbră", personajul recuperează segmentul de existenţă pierdut, semn de supremă avariţie a subiectului. Chiar dacă urmează calea unei existenţe în absolut, el e incapabil să accepte ruperea ireversibilă de trăirea comună, istorică. Există o voluptate a durerii în această nevoie de a contempla perpetuu „sâmburele negru şi rău" al lumii, şi ea ţine în chip evident de pesimismul romantic, grefat aici şi pe o critică socială.

Prin toate aceste elemente textul eminescian în proză se vădeşte suportul unor structuri în tensiune. El propune ipostaze felurite ale unui subiect scindat,

---

[7] Fascinaţia eminesciană pentru artele plastice apare cu mare evidenţă aici, ca şi în *Cezara*, de pildă. De data aceasta e importantă ierarhizarea pe care autorul o face între elementele vizuale, din punctul de vedere al ideii de substantialitate, echivalată corporalităţii, precum şi din perspectiva unei axiologii a iluziei obiectivităţii, care la rândul ei susţine o scară ascendentă de la bidimensional la tridimensional, de la plan la perspectivă. Această imagine a naşterii fiinţei din două etaje ale artei are o valoare de excepţie. Ea propune până la urmă o reflectare în sine însuşi a miracolului existenţei, întru corporalitate.

Scanned with OKEN Scanner

în perpetuă căutare de sine, şi imaginează pentru aceasta formule tot mai excentrice de rezolvare a crizei. Rămân însă mereu prezente, pe tot parcursul, cadrele fundamentale ale unui romantism de substanţă, care susţin construcţiile epice ale oniricului, ale fantasticului, precum şi ale unui vizionarism integrat în pasta luciferică a proiecţiilor demoniace. Prozele lui Eminescu rămân nişte oglinzi fidele ale obsesiilor autorului, atât din punctul de vedere al imaginaruui, cât şi din cel al strategiilor retorice de înscenare a marilor viziuni. În plus, ele sunt în egală măsură reprezentări (fie şi fracturate câteodată) ale unei semeţe aventuri a fiinţei, care îşi caută fără încetare propria definiţie în lumea populată neliniştitor de adevăruri relative.

Scanned with OKEN Scanner

GEOGRAFIE TEXTUALĂ

O linie semnificativă de texte literare româneşti se revendică de la dimensiunea bizantină a complexului spiritual autohton[1]. Ele valorifică în esenţă impulsuri scripturale ce decurg dintr-o altă revoltă (după cea blagiană, dacistă) a „fondului nelatin", dar şi dintr-o fascinaţie absolută în raport cu polimorfismul şi cromatica exotică a acestei geografii. Imaginarul pune în pagină toposul levantin în dimensiunea sa tragică sau grotescă, senzuală ori eroică. Discursul baroc al unei ontologii fulminante aduce după sine formele trăirii în exces ori pe cele ale morţii ca spectacol. Sub raportul *atitudinilor fundamentale*, toate aceste elemente se subsumează unei viziuni cosmocentrice, în urma căreia fiinţa e văzută ca nod în ţesătura de relaţii. Reflexul narativ al unei atari perspective e o construcţie în care personajul îşi pierde din conturul tipologic sau din sugestia referenţială şi rămâne adesea un semn ori o voce în jocul limbajului, ce ocupă spaţiul până la saturaţie[2]. Răstimp în care universul ficţional configurează proiecţii romantice sau simbolice, într-o debordanţă a *lumilor posibile* (şi, eventual, *compensative*), care se revendică de la lecţia unui *sophos* de şcoală răsăriteană originat, la rândul său, în eticismul culturii paremiologice[3].

Unul dintre reperele de necontestat ale acestei tradiţii literare este Panait Istrati. Textele sale propun mereu o aventură romantic-revelatorie într-un spaţiu al sud-estului constituit ca model aproape legendar. Un topos ale cărui graniţe sunt laxe, o geografie elastică ce susţine, narativ vorbind, o sumă de „poveşti fără sfârşit". Ele decurg una dintr-alta într-un ritual diegetic prin care e consfinţit un Logos perpetuu, născut aproape din sine, insaţiabil în a *relata*, debordând neobosit şi baroc dintre graniţele paginilor. Lucruri, fiinţe

---

[1] În acest sens, vezi Mircea Muthu, *Balcanologie*, vol. I., Ed. Dacia, Cluj, 2002, pp. 11-17.

[2] *Ibidem*, pp. 12-13.

[3] *Ibidem*, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

şi întâmplări ale lumii se înşiruie aparent aleatoriu, după o gramatică a sensului şi temporalităţii ce scapă judecăţii punctuale. Acest caleidoscop polimorf e colorat în pasta groasă a pasionalităţii şi trăirii debordante şi e definit de o senzualitate (şi, în general, de o *senzorialitate*) dusă uneori până la sublime excese. Seria de „cartuşe narative" îşi dezvăluie însă sensurile unitare dacă textul istratian e privit ca semn global, în integralitatea lui. La o astfel de privire, care înlătură prin totalizare fragmentarismul formal al operei, ies la iveală destine integrale şi evenimente în cauzalităţile lor. La Panait Istrati fundamentală e aşadar *povestea*, iar organizarea ei e un act posterior lecturii şi aparţine prin excelenţă cititorului.

Realist în esenţă, cu alunecări frecvente înspre naturalism, Istrati construieşte epic spaţiul levantin conformându-se unei obsesii a totalităţii. Propensiunile stângiste ale scriitorului rămân mai degrabă nişte opţiuni extranee faptului literar, aparţinând destinului său biografic. Atunci când îşi fac loc totuşi în operă, ele sunt transfigurate şi se înscriu într-o ordine a esteticului. Căci în epica lui Istrati, drama personajului lumpen şi a lumii pe care o populează nu e niciodată una socială, ci e întotdeauna ontologică. Fără îndoială că „socialismul" lui Panait Istrati e unul structural, iar nu de circumstanţă. Un întreg dosar al existenţei, bazat mai ales pe faptele publicistice ale autorului, vorbeşte despre aceasta[4]. La fel de neîndoielnic este faptul că militantismul său socialist şi opţiunile de stânga sunt printre elementele ce justifică patronajul generos pe care i-l acordă Romain Rolland, un stângist fervent el însuşi. Acestea toate nu umbresc însă talentul şi valoarea intrinsecă a operei lui Istrati, care se susţine în sine şi prin sine. Altul este, poate, locul de întâlnire între biografia scriitorului şi biografia imaginară a operei. Geografia levantină închipuie până la urmă un spaţiu al pragului, între un Occident în „gramatică grecească" antropocentrică şi un Orient cosmocentric, pe care le separă dar le şi unifică în acelaşi timp. Or destinul lui Panait Istrati, fracturat între un spaţiu spiritual românesc de care se rupe dureros şi un spaţiu cultural francez care-l înghite fără a-l conţine până la ultimele consecinţe, şi care ambele şi-l revendică, reproduce în fond aceeaşi schemă a „ontologiei pragului". Doar că făptura omului, fragilă în esenţa ei, sfâşiată sub imperiul presiunii, se aruncă în nefiinţă. Pentru aceasta, destinul tragic al scriitorului stă mărturie.

---

[4] Un asemenea dosar, excelent închegat, se găseşte în cartea lui Mircea Iorgulescu, *Spre alt Istrati*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

Capodoperele recunoscute ale operei istratiene sunt *Chira Chiralina* şi *Moş Anghel*, ambele povestiri în trei părţi, ambele apărute mai întâi în limba franceză[5]. Ele sunt reprezentări paradigmatice ale universului epic al autorului, atât din punctul de vedere al imaginarului narativ, cât şi din cel al retoricii discursive şi al înscenării „poveştii". Grupate sub titlul *Povestirile lui Adrian Zografi*, cele trei capitole ale *Chirei Chiralina* se conformează strict, din punctul de vedere al tehnicilor narative, speciei literare pe care o repezintă. Fascinaţia actului povestirii se instituie ca urmare a realizării clasicului ritual preparatorial, cuprinzând elementele specifice de spaţiu şi timp, precum şi procesul de investire a personajului narator cu funcţia „povestitoare". Cadrul povestirii îl constituie naraţiunea despre eroul Adrian Zografi. Subiectul ei este reprezentat de traseul existenţial al personajului Stavru. După o prezentare sumară şi mai degrabă aluzivă a situaţiei familiale a lui Zografi, personaj marcat de o genealogie incertă (este „copil din flori"), o figură insolită se insinuează în schema narativă Stavru, o rudă ostracizată a familiei, personaj exotic şi misterios, un „călător" prin excelenţă, în spatele căruia pare a se ascunde o istorie pe cât de spectaculoasă, pe atât de scandaloasă. În compania lui, Adrian Zografi şi prietenul său Mihail întreprind o călătorie ale cărei popasuri vor servi drept pretexte pentru revelarea exoticei poveşti a prozei istratiene. Primul capitol (*Stavru*) scoate la lumină un personaj marcat dureros de semnul păcatului (el este pederast). Stavru se întoarce în ţara de obârşie, după un lung periplu în străinătate (acţiunea este plasată în a doua jumătate a secolului nouăsprezece), pentru a încerca săşi întemeieze o familie. Tincuţa, logodnica sa, imagine a

---

[5] *Chira Chiralina* este tipărită mai întâi în revista „Europe", în 1923, la Paris. Textul este însoţit de o prefaţă entuziastă a lui Romain Rolland, intitulată *Un Gorki balcanic*. Panait Istrati proiectase iniţial un roman fluviu, după modelul lui *Jean-Christophe*. La sugestia prozatorului francez, care-l descoperă şi îl formează ca scriitor pe Istrati, acesta renunţă la primul proiect, îşi fragmentează proza, păstrând însă, ca element de legătură, personajul Adrian Zografi, erou comun al tuturor textelor sale. *Chira Chiralina* apare în voum în 1924, cu prefaţa lui Rolland care însoţise textul şi la publicarea lui în revistă, precum şi cu o prefaţă a autorului. În ceea ce priveşte proza *Moş Anghel*, ea apare în 1924 la Paris şi este o continuare a ciclului început prin *Chira Chiralina*. Versiunea în limba română din 1925 conţine o scurtă prefaţă a autorului, care reprezintă şi o artă poetică prin ideile articulate aici de către scriitor referitoare la propriile sale texte.

Scanned with OKEN Scanner

feminității angelice, este fiica unei familii burgheze tipic dunărene. Sub protecția unei false identități și cucerit de feminitatea grațioasă a fetei, pătrunde prin căsătorie în cercul familiei. Incapabil de aşi îndeplini funcția maritală și prin concursul unui martor care dezvăluie adevărata sa identitate, personajul devine subiectul unui scandal ce va culmina prin fuga sa în străinătate și sinuciderea Tincuței.

Al doilea capitol (*Chira Chiralina*), printro eludare a logicii temporalității, prezintă un segment anterior al vieții lui Stavru (pe numele său real Dragomir), și anume copilăria și adolescența sa. Este relevată de această dată motivația conjuncturală a căderii întru păcat a eroului: fiu al unei femei voluptuoase și instinctuale, Dragomir și sora lui, Chira Chiralina, cresc în atmosfera dionisiacă a unui eden păgân, transformat în răstimpuri întrun coşmar, prin intruziunea violentă a tatălui și fratelui mai mare. În urma uneia dintre sălbaticele incursiuni de pedeapsă ale acestora, mama este mutilată și se sinucide. Rămași în grija unor unchi, frați ai mamei, figuri exotice de briganzi levantini, copiii clamează răzbunarea asupra tatălui și fratelui. Pusă în practică, acțiunea duce la moartea acestuia din urmă și a unuia dintre cei doi unchi. Pe fondul alienant al unor atari atrocități, cei doi frați devin o pradă ușoară pentru turcul Nazim, traficant de fete pentru haremurile din Constantinopol și de băieți pentru propriul viciu. Chira dispare, vândută, iar Dragomir rămâne condamnat la prizonierat și perversiune. Capitolul ultim (*Dragomir*) relatează epopeea dramatică a rătăcirilor acestuia prin lumea Orientului apropiat, un spațiu exotic întins de la Constantinopol și până la Damasc și Liban, întro disperată căutare a surorii pierdute și victimă permanentă a josniciei umane. O dată cu apariția lui Barba Iani, negustor grec, ce îi oferă eroului o salvatoare protecție morală, dimensiunea tragică a periplului său se atenuează temporar. Nu însă și călătoria, care continuă în doi până la moartea negustorului, moment în care DragomirStavru se întoarce în țară, pentru a deveni subiectul, din nou tragic, al episodului descris în primul capitol.

Întreaga odisee a personajului stă sub semnul chipului absent, transfigurat mistic, al surorii Chira Chiralina, obsesie ce constituie mobilul fundamental al mișcării prin lume a eroului. Sursa narațiunii din *Chira Chiralina* este o baladă eponimă din zona Brăilei (ținutul de baștină al autorului), ce o înfățișează pe Chira Chiralina crâșmăriță. Prozatorul folosește însă foarte puțin exemplul baladei populare, din care preia doar sentimentul tragic din variantele care mizează pe culpabilitatea Chirei, procedând în rest la o resemantizare realistă,

Scanned with OKEN Scanner

„prozaizând" balada, modalitate prin care Istrati a repoetizat întrun mod specific tipurile canonice[6].

Devenită personaj central în proza istratiană, mama Chiralinei este un caracter vital, pasional, masculin, înrudit îndeaproape cu personajele din dramele istorice (*Vidra* lui B. P. Hasdeu sau *Doamna Chiajna*, din textul lui Al. Odobescu). Ființă instinctuală prin excelență (o instinctualitate ceși găsește un suport insolit în chiar dogma creștină), personajul „nu cunoaște un proces de interiorizare mai adânc; contradicția legiferată de epoca modernă dintre instinct și conștiință îi e străină"[7]. Violența pasiunii erotice se găsește în contradicție flagrantă cu o existență de semicaptivitate autoasumată. Perpetuarea acestei contradicții va conduce la moartea personajului. Figura fiicei, Chira Chiralina, vine să ia locul în existența lui Dragomir obsesivei dependențe materne. Crescută întrun mediu hibrid, pregătită pentru voluptate, cu aptitudini de odaliscă otomană, Chira Chiralina preia întrucâtva arhetipul romantic al „chipului din castel", al fecioarei visătoare, hipnotizată de fascinația unui tărâm al lui „dincolo". Calea către acesta („marele fluviu") poartă imaginația personajului pe cărările fantasmei mai întâi. Mesmerică, zarea depărtării absoarbe până la urmă ființa Chirei, care se pierde *de facto* în ceturile „departelui". Ea rămâne în text, ca și în memoria/ imaginația fratelui, o prezență evanescentă, decorporalizată. Chira devine un arhetip al idealității dominatoare și care are o funcție de întregire. Căci Dragomir se poate integra pe sine numai în relație cu acest tablou până la urmă fictiv al surorii. E depășită astfel, narativ vorbind, o schemă realist-naturalistă a „legăturii de sânge". Acestei scheme povestirea lui Istrati îi preferă un glisaj înspre psihologic, mai complex. „Legătura de sânge" între frate și soră e surclasată de o relație fantasmică între cei doi, bazată pe o comuniune a „visării aceluiași vis". Astfel încât faptul că sora exercită asupra fratelui o fascinație cu totul neobișnuită nu mai e deloc o întâmplare perversă a unui imaginar naturalist exacerbat. Dimpotrivă, se arată aici măsura unei scheme clasice a androginismului tratată într-o cheie a „psihismului proiectiv" (de nu chiar a psihopatologiei). Figura Chiralinei va deveni efigia solară a peregrinărilor prin lume ale lui Dragomir, într-un proces continuu de căutare de sine, prin repetate tentative de identificare cu *alter ego*ul său feminin. Dintro atare perspectivă, a dublului, rătăcirile personajului Dragomir vor

---

[6] Vezi Al. Oprea, *Panait Istrati. Dosar al vieții și al operei*, Ed. Minerva, București, 1984, p. 135.

[7] *Ibidem*, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

constitui o reflexie a periplului necunoscut al Chiralinei, un proces de „fiinţare prin procură", în lumina chipului ritualic al unei „prezenţe absente".

Motivele fundamentale în *Chira Chiralina* sunt cel al călătoriei în spaţii exotice şi cel al fatalităţii destinului. Spirite nomade, romantice, eroii lui Panait Istrati sunt guvernaţi în permanenţă de tentaţia mişcării[8]. Motivul drumului, al călătoriei, al personajului „rătăcitor", desemnează o dinamică a figurilor istratiene ce dă seamă în ultimă instanţă de o fundamentală tentaţie (obsesie) a libertăţii, care ia fie formele călătoriei cu un scop desemnat, fie ale vagabondajului, supremă afirmaţie a mobilităţii „per se". Calea personajelor este întotdeauna iniţiatică. Pe drumul căutării de sine este permanent prezentă însă imaginea traumatizantă a solitudinii, căci necesitatea de socializare a eroilor este sistematic blocată de erorile de conduită şi decreptitudinea morală a semenilor, de unde dimensiunea tragică a istoriilor existenţiale ale personajelor. Ca univers compensativ, spaţiul exotic oferă mereu măsura frumuseţii lumii, ipostază ce poate justifica până la urmă ideea călătoriei „în sine şi pentru sine". Voluptatea descrierii în textul istratian, ce dublează întotdeauna voluptatea povestirii unei întâmplări, este nediscriminatorie: spaţiul natural sau spaţiul citadin sunt în egală măsură de o pregnantă coloratură levantină. În aceste toposuri destinul personajelor se desfăşoară pe coordonatele unui determinism uneori creştin, uneori psihologic, cel mai adesea mistic, ce amplifică la rândul său nota de tragism a tramei. Tehnicile narative ce stau la baza textului (caracterul ternar al povestirii, bazată pe intercalarea de episoade, timpul elastic, ritualurile povestirii etc.) sunt dublate de o „percepţie internă"[9]. Aceasta desemnează o modalitate subiectivă de realizare a portretelor, bazată pe sintetizarea informaţiilor colectate auctorial.

Stilul lui Istrati este un rezultat paradoxal al dezinteresului faţă de manierisme al autorului. El se constituie în chip spontan din avalanşa şi, mai ales, din autenticitatea povestirii, prin intermediul pigmentului lingvistic levantin

---

[8] Mircea Muthu pune această energie nesecată a mişcării, specifică personajelor lui Istrati, sub semnul *picarescului tragic*: „Deambularea browniană într-un spaţiu de fapt închis, senzaţionalul atroce, situaţia limită dar şi existenţa văzută ca *panopticum* colorat în linia vechiului *karaghioz* oriental" devin, în viziunea criticului interesat de evoluţia imaginarului, ancadramentul unei formule a balcanismului geografic şi tipologic ce se va regăsi într-o întreagă linie a prozei româneşti (vezi *op. cit.*, p. 23).

[9] Vezi Gabriela-Maria Pintea, *Panait Istrati*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1975, pp. 70-72.

Scanned with OKEN Scanner

şi al dezinvolturii discursului, ceea ce face ca textul autorului român să fie receptat cu entuziasm în literatura franceză, unde îşi face debutul. Rezultat al unei fuziuni „între eposul popular şi eposul oriental al celor o mie şi una de nopţi"[10] *Chira Chiralina* este cu certitudine cea mai celebră bucată literară istratiană, încadrabilă în tipologia literaturii de călătorie şi aventuri, dar şi în posibile contexte ale prozei romantice, istorice, psihologice sau chiar naturaliste.

Dimensiunea naturalistă e prezentă adesea în scriitura lui Panait Istrati. Ea reprezintă şi una dintre dominantele ciclului *Moş Anghel*. Organizat, ca şi *Chira Chiralina*, în trei părţi distincte, cu o cronologie aleatorie, obligată să se conformeze tiparelor unei logici interne a textului prin forţa de torsiune a povestirii însăşi, discursul urmăreşte şi de această dată destine excepţionale. El configurează imaginile aproape legendare ale unor eroi ce modifică faţa ternă a lumii prin voinţă excesivă şi un sâmbure de nebunie, mărturisit la un moment dat de chiar unul dintre personaje. Dramatic şi descriptiv în *Moş Anghel*, tragic, naturalist şi mistic în *Moartea lui Moş Anghel*, aventuros şi insolit în *Cosma*, discursul epic păstrează mereu trei elemente comune cei generează unitatea de acţiune dar şi cea stilistică: în primul rând realismul excesiv, zolist, fundamentat pe o viziune epică moralizantă în esenţa ei şi pe un determinism mistic (în primele două fragmente) sau psihologic (în *Cosma*). În al doilea rând, personajul Adrian Zografi, membru cu legături de sânge al acestei familii de exaltaţi pasionali, el însuşi un byronian călător prin geografia levantină în căutarea libertăţii absolute (în *Memoriile lui Adrian Zografi*), deocamdată un bun pretext epic pentru internalizarea comentariilor exterioare ale vocii auctoriale. Şi, în sfârşit, voluptatea rabelaisiană a povestirii, fascinaţia relatării, care fac din textul lui Istrati un punct de referinţă într-o tipologie literară inaugurată de letopiseţul lui Neculce, trecută prin tradiţia antonpanescă şi somptuos reprezentată de proza sadoveniană.

În *Moş Anghel* textul desfăşoară panorama unei familii scindate şi destinul torturat al personajului central. Anghel, unchiul lui Adrian Zografi, reprezintă, în ordinea umanului, un exemplar de excepţie. Fizicul remarcabil şi determinarea interioară fără egal contribuie la ascensiunea sa rapidă către un statut financiar considerabil şi o familie împlinită. În economia povestirii, accesele moralizatoare ale scriiturii devin însă foarte curând vizibile. Ele se concretizează prin imaginea soţiei lui Anghel, un monument de lene şi

[10] Vezi Dumitru D. Panaitescu Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

indiferență, cei prilejuiește eroului reflecții dureroase și contrariate cu privire la valorile existenței. Moartea soției, a celor două fiice, incendiul care devastează gospodăria și, în cele din urmă, moartea pe front a fiului fac din Anghel imaginea clasică a victimei unui destin tragic. Refugiat în alcool, ca mijloc de sinucidere lentă, Anghel refuză harul divin, tolerează cu indiferență încercările familiei de al recupera și se claustrează în sihăstria demonică a fostei sale cârciumi, acum ruinată. El e însoțit aici doar de grotesca figură a unui adolescent diform și bâlbâit, izvorâtă dintrun tragic bestiar naturalist. Refuzul cuvântului (tăcerea lui Anghel, bâlbâiala indescifrabilă a slugii), mărturisesc nu doar despre un refuz al lumii, ci și al sensului acesteia, mai ales al sensului ei de creațiune divină.

În *Moartea lui Moș Anghel* imaginea dantescă a unui Iov modern devorat de viu de viermi se împletește cu povestea trepidantă a unei existențe contorsionate de patimi și presărate de erori. Este introdus aici și un personaj cheie pentru cea de a treia parte a ciclului, și anume Irimia, maestrul de ceremonii și povestitorul fragmentului *Cosma*. Reprezentative pentru *Moartea lui Moș Anghel* rămân două episoade. În primul rând, cel al cinei pantagruelice, în care două poersonaje purtând același nume, Neculai, se înfruntă până la bătaie pentru mâna Joiței, sora mai mare a lui Anghel și mama lui Adrian. Bătaia, violentă și generalizată, se termină în cheie bufă, prin întoarcerea la masa primitivului festin. Interesantă este aici ipostaza „gemenilor", mai mult intuită decât realizată epic de către autor. Ea trimite, ca multe alte simboluri prezente în textul lui Istrati, la mitul biblic. Imaginea „fraților dușmani", a luptei fratricide, profilul *ființei în oglindă*, cu două fețe, tensionată și scindată, sunt toate mai degrabă sugestii reieșite din identitatea nominală a celor două personaje. Peste acestea planează, ca mizã fundamentală a scenei, un văl halucinant și în egală măsură voluptos de primitivism și instinctualitate, care topește insalubru granițele legăturilor de sânge sau de prietenie și aruncă ființele ce populează lumea lui Istrati în haosul pornirilor sălbatice.

Nu cu mult diferit ca semnificații este cel deal doilea episod reprezentativ al acestui capitol, povestit lui Adrian de către unchiul muribund, din oribilul său pat de suferință. El cuprinde tribulațiile amoroase ale lui Anghel, însoțit de prietenul său Irimia, în casa preotului Cazasu. Surprinși asupra faptului de către preotul înșelat, acesta aruncă asupra lui Anghel „blestemul viermilor", pe care destinul îl și împlinește. Finalul capitolului cuprinde o meditație filosofică a lui Anghel, bazată pe o idee întrucâtva rudimentară și

Scanned with OKEN Scanner

avânduşi sursele ilustre în metafizica romantică, a întoarcerii spre sine şi a descoperirii libertăţii nemărginite în propriul univers al gândirii. O dată cu moartea lui Anghel debutează cel deal treilea capitol al povestirii, în care Irimia pune în scenă legenda eroică a vieţii părintelui său, Cosma. Frate al Chirei Chiralina şi al lui Dragomir, purtând în sânge, după cum însuşi mărturiseşte, acelaşi morb demonic cel împinge la aventură şi apoi la moarte, însoţit de cel din urmă dintre fraţi (Ilie „înţeleptul"), Cosma este prototipul brigandului levantin, al haiducului. Nu e vorba însă de o imagine idealizată a acestuia. Panait Istrati rămâne consecvent crezului realist exprimat în prefaţă. Mizând pe o dimensiune psihologică (fie ea şi mai puţin realizată epic), ce conferă personajului o mai mare mobilitate şi şansa de a ieşi întro oarecare măsură dintro tipologie rigidă, autorul atribuie lui Cosma un destin care trădează în final idealurile umanitare şi până la un punct morale ale justiţiarului. Haiduc de codru, Cosma este dominat de patimi devoratoare. Rezultatul unuia dintre accesele sale pasionale este Irimia, fiu natural, abandonat în codru, în grija tatălui, de către Floricica, iubita părăsită. Irimia atinge vârsta adolescenţei crescut în modul de viaţă liber şi frust, haiducesc, contemplând mereu, cu uluială, spaimă dar şi admiraţie, isprăvile violentului său tată. Legătura de sânge cu Cosma nu i se dezvăluie decât în finalul povestirii. Luat prizonier întro ambuscadă, Irimia devine sluga privilegiată a arhontelui Samurakis, a cărui ţiitoare nu e alta decât mama sa, Floricica. Concepţia generală a prozei e desprinsă direct din romanul de mistere al secolului nouăsprezece şi adaptată spaţiului levantin al Brăilei. După doi ani de captivitate, Irimia este salvat de către Cosma şi Ilie care, travestiţi în călugări, măcelăresc toată curtea arhontelui. Împreună cu femeia, aprigul detaşament pleacă la întâlnirea cu restul grupului. Pe drum se dezvăluie identităţile personajelor şi legăturile lor trecute; povestea de dragoste dintre Cosma şi Floricica se leagă din nou, însă ea aduce după sine accesele de gelozie patologică ale eroului şi, o dată cu ele, şi sfârşitul său, pe care în bună măsură îl provoacă singur.

Important în construcţia discursivă a acestei povestiri este faptul că finalul fragmentului *Cosma* nu revine la naraţiunea cadru, ceea ce echivalează cu o punere în abis definitivă. Ea lasă lectorul suspendat în labirintul textului printr un proces elementar de substituţie, în care naraţiunii cadru i se substituie naraţiunea încadrată. Punctul nodal al edificiului textual se află în finalul celui deal doilea fragment al ciclului. Lumea, refuzată, destituită de Anghel, se reinstituie prin revelaţia metafizică dinaintea morţii (împlinirea blestemului preotului înşelat) şi, mai ales, prin *povestire*. Există aşadar o dependenţă

Scanned with OKEN Scanner

directă între personaj şi text, care afirmă cu atât mai mult caracterul exponenţial al figurilor lui Panait Istrati. Textul este, practic, un *pretext* pentru construcţia naturilor umane, la fel ca în *Chira Chiralina* sau în *Memoriile lui Adrian Zograf*i. Un fapt curios acesta, câtă vreme tehnicile psihologizante îi sunt străine lui Istrati. Căci povestirile istratiene nu sunt nici măcar *proze ale conştiinţei*, cum erau, de pildă, experimentele psihologizante ale lui Rebreanu din *Ciuleandra* sau *Pădurea spânzuraţilor*, ci proze ale *acţiunii*. Din acest considerent ele sunt mai apropiate de formula clasică, tradiţională (pe când textele lui Rebreanu se află mai în vecinătatea modernismului), cu atât mai mult cu cât imaginarul lor este unul profund romantic în esenţă.

Scanned with OKEN Scanner

STRATEGII ALE CREAŢIEI

Asupra calităţii lui Rebreanu de „întemeietor al romanului românesc modern" critica glosează infinit şi cu severă voluptate. E un caz de opţiune acesta, câtă vreme receptarea în epocă a unui roman precum *Ion* (1920) se dovedeşte îndeajuns de poaradoxală pentru a stârni rumori, întrebări şi polemici. Nicolae Iorga, de pildă, îşi susţine dur inaderenţa la acest roman al lui Rebreanu, a cărui lectură, declară distinsul şef de curent, nu o poate duce până la capăt. Surprinzător din partea ideologului ţărănismului cu orice preţ în literatură. Analiza ideologiei iorghiste şi, mai ales, a literaturii născută din aceasta face însă lumină asupra cazului, căci drama ţărănească din *Ion*, cu tuşele ei naturaliste şi verosimilitatea cultivată până la debordanţă nu poate conveni în nici un chip sămănătorismului cosmetic şi idealizant. Încă şi mai surprinzătoare este aderenţa, la fel de vehementă, a lui Eugen Lovinescu faţă de acelaşi roman. Ideologul modernismului sincronist se declară subjugat, la apariţia *Istoriei literaturii române contemporane*, de acest roman care, în esenţă, se revendică de la tehnici revolute ale construţiei epice. O sursă a acestei aderenţe este, fără discuţie, intuiţia estetică a criticului cu privire la valoarea intrinsecă a cărţii. O intuiţie pe care istoria literară o confirmă definitiv. O altă sursă se găseşte în teoretizările lovinesciene cu privire la evoluţia formelor literare şi care dau seamă la rândul lor de un paradox al gândirii teoreticianului. Căci, deşi adept al ideii de evoluţie dialectică, naturală a literaturii, Lovinescu vede în devenirea romanului contemporan lui un proces de trecere de la *subiectiv* la *obiectiv,* în urma căruia romanul obiectiv ar sta, aşadar, în vârful lanţului trofic. Or, în contextul unei literaturi române săracă până atunci în producţii de referinţă care să se înscrie în paradigma obiectivă, romanul rebrenian, dincolo de valoarea lui estetică, rezolvă şi o criză.

Discursul critic postlovinescian se aşează astfel, definitiv şi confortabil, în siajul unui enunţ implicit al lui Lovinescu în legătură cu postura lui Rebreanu

Scanned with OKEN Scanner

de *clasic al modernității*. Nuanțele de accent nu lipsesc însă analizei critice contemporane. Însumate, ele conduc înspre imaginea a patru *valuri* de interpretare. Primul, reprezentat cu precădere de către Lovinescu însuși și de George Călinescu, mizează pe valorile instinctualității. Critica de după 1948 preferă să vadă mai ales dimensiunile realismului psihologic din creația rebreniană. Discursul ultimelor trei decenii (Lucian Raicu, Nicolae Balotă, Ioana Em. Petrescu, Mircea Muthu) contemplă ficțiunea rebreniană mai degrabă în dimensiunea sa tragică. În sfârșit, analiza de strictă contemporaneitate se îndreaptă către ideea unui naturalism al elementarității (Liviu Malița), privit și judecat prin filtru psihanalitic. „Rebrenologia", vastă, se prezintă astfel ca un soi de *Bibliotecă Babel*, descurajantă atât prin cantitate, cât și prin poliformismul unghiurilor de abordare. Rămân însă o sumă de clișee ale discursului critic (mai ales ale celui de rafinat al doilea) care grevează înțelegerea textului rebrenian. Premisa care le face posibile, implicită sau explicită, e aceea a realismului lui Rebreanu. Romancier și academician, autorul e sensibil până la nuanță în raport cu perioada literară pe care o traversează. Dovadă stau, de pildă, câteva glose subtile în legătură cu scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu și natura subiectivismului autoarei. Se nasc astfel întrebări cu privire la măsura în care scriitura lui Rebreanu rămâne complet imună la prefacerile unei epoci literare dominată de o efervescență fără precedent a înnoirii. E de văzut în ce măsură tehnicile subiectivismului epic și consecințele lor în planul structurii narative și al *atmosferei textuale* rămân străine autorului și cât de dogmatic este realismul său structural. Rămâne de văzut, în ultimă instanță, ce realitate textuală și a imaginarului mai acoperă sintagme de tipul *romanului circular*, *sferoidului*, *determinismului biologic*, *obiectivismului* ș.a.m.d., în cazul unui scriitor care, dincolo de romanele sale, mai face și gestul unor confesiuni minuțioase (după unele opinii, chiar supradimensionate) asupra scrierii propriilor cărți.

O istorie externă a operei rebreniene aduce în prim plan cinci dintre textele sale, fie din punctul de vedere al valorii cu care discursul critic le acreditează, fie din cel al opțiunilor subiective ale autorului față de una sau alta dintre ele, conform propriilor declarații. Este vorba despre romanele *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927) și *Răscoala* (1932). O privire fie și superficială asupra acestora va remarca dualitatea structurală a operei lui Rebreanu, care-și împarte apele în două zone destul de distincte, cel puțin din punctul de vedere al mizelor textuale, dacă nu neapărat din cel al tehnicilor narative. Este vorba, pe de o

Scanned with OKEN Scanner

parte, de structurile realismului obiectiv, care domină romanele din 1920 şi 1932. Între aceste două capete de serie, înglobate aşadar într-o ramă realist-obiectivă, se situează celelalte trei texte, care, la rândul lor, configurează două clase. Una este cea a *experimentului psihologizant*, constituită din *Pădurea spânzuraţilor* şi *Ciuleandra*, cealaltă e reprezentată prin *„accidentul" metafizic* constituit de *Adam şi Eva.*

Un alt element ce trebuie obligatoriu să stea la baza oricărei schiţe de analiză este *vocaţia de constructor* a lui Rebreanu. Ea apare cu evidenţă în primul rând din faptul, pe care istoria literară şi autorul însuşi ni-l dezvăluie, că la baza marilor construcţii epice stau adesea texte de mai mică anvergură, ce funcţionează ca nuclee generative ale marilor arhitecturi. Este cazul, de pildă, al nuvelelor *Ruşinea* şi *Răfuiala*, topite ulterior în pasta narativă a romanului *Ion*, ori a nuvelei *Catastrofa*, în care se găseşte sâmburele epic al *Pădurii spânzuraţilor*. Este de asemenea cazul schiţei *Mârza*, o primă formă de redactare a romanului secvenţial *Adam şi Eva*. Există mai apoi o sumă de declaraţii ale scriitorului cu privire la dificultatea redactării primei fraze a romanului. Rebreanu caută, adesea cu înfrigurare, formula cea mai potrivită pentru a construi un anume *ritm* (în propriii săi termeni) al romanului. Obsesia ritmului traduce în fond o obsesie *structurantă*, care decurge dintr-o schemă tipologică a realismului, către care talentul scriitorului este aplecat în chip fundamental. De aici şi structurile simetrice, în urma cărora unei scene anume, cu valoare referenţială, trebuie neapărat să-i corespundă o alta, după o anumită lungime în economia epică a cărţii. Ritmul intern al romanului reproduce astfel un ritm al universului, iar o primă (şi esenţială) consecinţă a acestui fapt va fi valoarea de *verosimilitate* a lumii configurate textual. În sfârşit, în aceeeaşi ordine de idei a simetriilor, însăşi tabla de materii a romanelor, cuprinzând titlurile părţilor şi capitolelor subsecvente, dă o imagine cu valoare de evidenţă asupra obsesiei structurante a romancierului. De la formula „în doi timpi" a romanului *Ion* (*Glasul pământului* şi *Glasul iubirii*), la varianta *creşterii şi descreşterii* din *Răscoala* , ce se dezvoltă între un *răsărit* şi un *apus* ipotetice, închipuind o lungă zi cosmică din istoria universului romanesc, şi până la *Începutul* şi *Sfârşitul* din *Adam şi Eva*, care înrămează secvenţele celor şapte încarnări succesive ale eroilor, epica rebreniană îşi dezvăluie intenţionalităţile organice cu o insistenţă aproape didacticistă.

Cât priveşte zona realismului obiectiv din scriitura lui Rebreanu, ea îşi conţine aspectele specifice în raport cu modelele canonice. Liviu Petrescu le însumează sub semnul unei măreţe sinteze ce tinde să construiască epic

Scanned with OKEN Scanner

viața universală. În viziunea criticului va fi vorba așadar, în cazul lui Rebreanu, de un nou realism, un *realism al esențelor*[1], pentru care realitatea devine un pretext și nu o referință, căci scriitorul urmărește nu copierea, ci *creația de viață* . Raționamentul îi dă posibilitatea criticului de a opera o analiză a simbolurilor prezente în toposul romanesc, dintre care, cele mai importante se înscriu în două serii tipologice: ale vieții (crucea de la intrarea în sat, în romanul *Ion*, sau mărul sub care Ana dă naștere fructului căsătoriei) și ale morții (nucul sub care survine moartea protagonistului, privită de el însuși cu surprinzătoare detașare)[2]. Fără îndoială însă că realismul lui Rebreanu, fie el și unul al esențelor, este obligat să se revendice de la același vechi principiu aristotelic al *mimesisului*. Se naște astfel o întrebare: dacă lumea romanescă nu *copiază*, atunci cum mai reușește ea să se conformeze acestui principiu structurant? Soluția vine dintr-o înțelegere literală a termenului: ea, lumea ficțională, *mimează* realitatea, iar această accepțiune se supune atât principiului *mimesisului*, cât și celui al *construcției*.

Pe de altă parte, realismul rebrenian se conformează cu strictețe principiului cauzalității. Acesta derivă din raționalismul structural al formulei și trimite către un determinism fie economic și social (este cazul ambelor romane, *Ion* și *Răscoala*), fie biologic (după cum pare a susține teoria „instinctualității" cu referire la „cazul Ion"). El servește din plin construcției universului verosimil. Fapt important, câtă vreme, simplificând extrem, există două premise fundamentale ce stau la baza prozei obiective, dintre care una, implicită, este aceea a *literarității*, iar a doua este aceea a *verosimilității*. Între aceste cadre, structurile lumii românești se bazează pe o sumă de simboluri, pe tehnici ale anticipației și contrastului, pe intercalări de planuri epice, pe tehnici cinematografice de tipul panoramării sau detaliului ori pe sondarea personajelor. Romane ale autorității, *Ion* și *Răscoala* au în egală măsură un caracter de dramă și de cronică.

Dialectica internă a acestor lumi românești uzează de simboluri foarte pregnante, care constituie articulații de bază ale construcției. Un atare simbol este, în *Ion*, *drumul*, care funcționează aici ca personaj, ca motiv, dar și ca suport al tehnicii narative. O natură similară o are, în *Răscoala*, personajul colectiv. O foarte sumară privire istorică asupra lui și a felului în care apare el în alte producții literare este suficientă pentru a descoperi caracterul

---

[1] Vezi *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1996, p. 48.
[2] *Ibidem*, pp. 49-51.

Scanned with OKEN Scanner

instrumental şi gradul de convenţionalizare pe care alţi autori şi alte vârste ale literaturii i-l acordă. Celebra nuvelă romantică *Alexandru Lăpuşneanul* consemnează prima sa apariţie. Conform canonului romantic, textul se centrează asupra protagonistului. În calitatea sa de erou excepţional, el devine pilonul principal pe care se sprijină construcţia imaginarului. Într-un atare context, personajului colectiv îi revin două funcţii: una este aceea de a completa fişa caracterială a eroului (căci Lăpuşneanu este cel care-l instrumentează, dovedind astfel calităţi în plus de manipulator) şi aceea de a rezolva o situaţie narativă, prin celebra aserţiune „Capul lui Moţoc vrem!". Este evidentă natura secundară pe care personajul colectiv o joacă în economia epică. O altă apariţie notabilă a sa e de găsit în nu mai puţin celebrul roman *Ciocoii vechi şi noi*, în capitolul *Cu rogojina aprinsă-n cap*. Problema aici se pune în jurul naturii de adăugire a multora dintre elementele care intră în textura romanului. Cu propensiuni către realism, Nicolae Filimon simte adesea nevoia de a intercala, de dragul culorii locale şi al atmosferei specifice, apendici informativi cu privire la lumea descrisă epic. Încercarea scriitorului era aceea de a construi o frescă, însă aceste elemente rămân mereu un soi de bucle narative la a căror apariţie firul narativ principal e mai mult sau mai puţin abandonat. O astfel de buclă e şi capitolul pomenit, care rămâne în cadrele schematismului şi nu ajunge la o pondere semnificativă în structura de ansamblu a cărţii. Din această pricină, natura personajului colectiv se dovedeşte din nou a fi una secundară, instrumentală. E inutil a apela la exemplificări suplimentare, căci devine evident faptul că, o dată cu Rebreanu, romanul românesc se află într-o altă vârstă, în care personajul colectiv beneficiază de un cu totul alt tratament. Personaj-sinteză, el accede în *Răscoala* la statutul de articulaţie principală a construcţiei epice. Văzut cu forţă şi subtilitate în toate etapele sale (naşterea, dezvoltarea şi dezagregarea), precum şi în toate aspectele sale (fluidul sinergic ce reuneşte individualităţile, unitatea de acţiune, psihologia unitară, apoi forma gregară la care revine instinctual sub presiunea terorii), el devine un agent, esenţial pentru funcţionarea maşinii narative.

De aceeaşi idee a unei vârste mature a epicii româneşti se leagă şi convenţia obiectivă a *imparţialităţii*. La Rebreanu, vocea auctorială rămâne mereu abstrasă universului narativ pe care îl descrie. Judecăţile de orice fel asupra acestuia sunt prin excelenţă privilegiul lectorului. În raport cu un model clasic precum cel al lui Slavici, pentru care binele şi răul, ca şi categorii etice, trebuiau negreşit sancţionate în baza unei legi a bunului simţ comun şi

Scanned with OKEN Scanner

burghez, romanul rebrenian rămâne mereu într-o rece expectativă. El nu cedează nicicând tentației interpretării. O dată cu romancierul modern, epica românească trece vertiginos de la „moralism" (care ține de *etic*) la „moral" (care ține de *psihologic*), deschizându-se spectaculos înspre *estetic*.

Dincolo de convenții însă, romanele lui Rebreanu propun o structură narativă ce iese cu un pas în afara canonului. Marea bibliotecă de rebrenologie vede cu obstinație *închiderea* lumii romanești o dată cu ultima pagină a romanului. Urmărit până la persecuție de declarațiile autorului însuși cu privire la structura închisă a cărților sale, discursul critic glosează asupra acesteia uzând cu precădere de patru termeni, pe care îi plasează într-o serie sinonimică: *simetrie, circularitate, sfericitate* și *ciclicitate*. Fără îndoială că jocul simetriilor în textele lui Rebreanu sunt o realitate indeniabilă. Că imaginea drumului din deschiderea romanului *Ion* își are un corespondent în imaginea drumului din finalul textului, ori că dialogului de la începutul *Răscoalei* îi răspunde, peste câteva sute de pagini dense, un dialog din finalul textului este evident. Obiecte, fenomene, gesturi, situații își găsesc mereu un dublu în textura plină de intricații a cărților. Simetriile însă echivalează unor jocuri de oglinzi paralele. Ele nu definesc neapărat linii circulare. Dimpotrivă, în romanele lui Rebreanu ele par a se supune mai degrabă unor vectori ai liniarității. Pe de altă parte, dacă e să acceptăm ideea de circularitate, „complicată" (cum ar spune Macedonski teoreticianul) de aceea a sfericității, ele ar presupune, ambele, faptul că unui punct inițial al romanului nu doar că i-ar corespunde un punct final, simetric, ci, mai mult decât atât, că ele s-ar suprapune perfect, într-o absolută identitate, atât din punctul de vedere al imaginarului, cât și din acela al retoricii. Or, o privire mai atentă asupra celor două romane naște întrebări din acest punct de vedere. Căci drumul care intră în Pripas e „un drum *alb*", care aleargă „vesel, neted", pentru ca mai apoi „să dea buzna" în satul „pitit într-o scrântitură de coline." În timp ce drumul care iese e *roșu* în lumina „întârziată" a apusului, care „zgârie". El coboară „aspru", „bătătorit", „monoton-monoton ca însuși mersul vremii". Celebra frază a lui Rogojinaru din deschiderea *Răscoalei* e violent asertivă: „D-voastră nu cunoașteți țăranul român!", în timp ce fraza finală e retoric interogativă: „Nu vă spuneam eu că țăranii sunt ticăloși?" Entropia grevează dinamica textuală, punctul inițial și punctul final al romanului sunt doar simetrice, nu și suprapuse, iar cercul nu se închide. Cele două puncte se află, negreșit, pe o aceeași axă, dar la o distanță oarecare. Structura narativă nu se

Scanned with OKEN Scanner

conformează aşadar unei figuri închise a cercului sau sferei, ci spiralei, o figură a deschiderii şi repetitivităţii.

Astfel, din seria pseudosinonimică a celor patru termeni, unul singur defineşte în deplină corectitudine natura structurii narative a acestor romane: *ciclicitatea*. Ea echivalează unei anume deconvenţionalizări a romanului realist obiectiv. Depăşind cu o nuanţă canonul clasic, Rebreanu face un pas discret înspre structurile deschise ale modernismului, pe care le face în felul acesta posibile. Un pas pe care scriitorul nu şi-l propune, totuşi. Căci este dincolo de îndoială faptul că el nu doar că-şi dorea un roman închis, o arhitectură narativă din care autorul, ieşind, încuie uşa după sine, ci credea cu adevărat c-a şi realizat-o. Însă dincolo de intenţionalităţile scriitorului, dincolo, chiar, de felul în care romancierul îşi consideră propriul produs, textul însuşi îşi declamă insurgenţa. El îşi „trădează" (în cel mai fericit chip) autorul şi alunecă subtil către o formulă nouă. Scriitura lui Rebreanu nu rămâne, aşadar, complet imună la morbul modernist al înnoirii. Ea se lasă, firesc, penetrată de modelele şi influenţele epocii şi îşi câştigă astfel, cu argumente în plus, un drept inalienabil la perenitate.

O dată cu romanul din 1922, *Pădurea spânzuraţilor*, epica rebreniană intră într-o altă zonă. Este vorba de o mutaţie a modelelor narative dinspre *obiectiv* înspre *subiectiv*. În esenţă, dintre cele două premise importante ale textului în registrul obiectiv, una se modifică. Principiului verosimilităţii i se substituie, în subiectiv, cel al *autenticităţii*, căruia i se aliază un altul, de asemenea cu valoare operativă, şi anume *plauzibilul*. Raţionalismul lumii obiective o orienta pe aceasta către formula adevărului absolut, probat, căci substanţa sa se găseşte în obiect. Zeul lumii subiective se schimbă însă. Autorul omniscient şi omnipotent e substituit prin centralitatea subiectului, iar imaginea lumii devine o interpretare a ei. Categoria adevărului se relativizează, căci în această formulă este adevărat doar ceea ce este *subiectiv* adevărat. Obsesia totalităţii din raţionalismul obiectiv este înlocuită prin formula unicităţii, şi, uneori, pentru a compensa pierderea totalităţii, prin multiplicitate. Lumea încetează să mai funcţioneze ca reper, în relaţie cu care subiectul este subordonat, şi devine ea însăşi subordonată subiectului şi viziunii sale. Centrul lumii obiective, care era zeul auctorial şi de la care universul romanesc emană, este înlocuit prin policentrism şi fragmentaritate. În retorica romanului, reflexul imediat al acestor mutaţii este discursul la persoana întâi. Acest pas Rebreanu nu-l va face niciodată. El rămâne, prin experimentele sale psihologizante, la mijloc de drum între subiectiv şi obiectiv. Din această

Scanned with OKEN Scanner

postură, de prag între două modele, de placă turnantă, el deschide însă calea marilor romane subiective care vor duce „noua structură" (în termenii lui Camil Petrescu) până la ultimele ei consecințe. Prin viziunea scindată, prin tehnica mixtă a discursivizării lumii, prin imaginea personajului-eșec, a personajului „jucat", prin construcția universului narativ pe o „absență", prin ideea „ființării prin procură" și a nebuniei ca spațiu al libertății, romanele *Pădurea spânzuraților* și *Ciuleandra* desemnează în Liviu Rebreanu un ilustru predecesor al marilor analiști.

În 1942, într-un studiu publicat în numărul 12 din „Revista Fundațiilor" și intitulat *Realismul lui Liviu Rebreanu*, Eugen Todoran distingea în arta prozatorului două direcții: una exterioară, evidentă în *Ion*, *Răscoala*, *Gorila* sau *Jar*, și o alta, interioară, reprezentată prin *Ciuleandra* și *Amândoi*. Punctul de divergență dintre cele două tendințe, afirma criticul, îl constituie *Pădurea spânzuraților*. Un roman ambiguu, nu atât din perspectiva schemei generale de construcție, cât mai ales din cea a tehnicii narative, căci două modalități fundamentale se intersectează în această carte, desemnând două areale distincte în evoluția prozei. Pe de-o parte este de descoperit aici o dimensiune, încă vizibilă, a realismului și notației obiective. Ea se conformează spiritului rebrenian al ordinii și transpare din însăși schema intenționat simetrică a fabulei. Ordinea cosmosului epic e una dintre obsesiile care apar și în acest text. Faptul dă criticii literare prilej de comentarii asupra „sfericității" scrisului lui Rebreanu. Rămâne însă de văzut dacă structura ordonată a *Pădurii spânzuraților* conservă sau nu această schemă tipologică și dacă textul însuși, prin noutatea tehnicii pe care și-o propune scriitorul, nu îl confruntă pe însuși el, scriitorul, cu o „revoltă", cu refuzul de a se lăsa închis în confiniile unei ordini silnic impuse de pana scripturală.

În legătură cu noua tehnică pe care și-o propune autorul, ea e „nouă" doar în contextul operei sale și e desemnată printr-un interes accentuat pentru latura interioară a existenței personajului. Pozitivismului și obiectivismului epic i se opune astfel psihologismul, o zonă a imaginarului care, până în momentul *Pădurii spânzuaților*, rămăsese străină scriiturii romancierului. E o decizie riscată din partea lui Rebreanu, structural orientat către aticismul „maestrului păpușar" omnipotent și interesat de controlul absolut asupra propriei producții textuale. Că dimensiunea emoțională implicată în geneza romanului (moartea fratelui Emil) e responsabilă pentru o asemenea mutație, ori conștiința acută a schimbării formulei romanești, schimbare evidentă în peisajul european și românesc al epocii, sunt simple

Scanned with OKEN Scanner

speculații. Cu certitudine însă, în construcția lui Apostol Bologa autorul topește elemente ținând de tehnicile subiectivității. Rezultatul este, dacă nu un roman psihologic, cel puțin un roman „al conștiinței" (în termenii lui N. Manolescu)[3], ce contrazice astfel, profetic, chiar opiniile marii critici a vremii, reprezentate prin voci precum Eugen Lovinescu.

Esența *Pădurii spânzuraților* se centrează în jurul evoluției interioare a personajului Apostol Bologa. Destinul său e împărțit în trei etape, care articulează în succesiunea lor un traseu al unor opțiuni ce modifică mereu structura sa interioară. Apostol se naște și crește într-o familie orientată către înalte ideaaluri. Tatăl, memorandist, petrecând ani lungi de închisoare datorită convingerilor sale, îi inculcă fiului sentimentul de datorie cetățenească, iar mama, făptură profund religioasă, sentimentul nu mai puțin înălțător al iubirii de Dumnezeu. Mai târziu, după moartea tatălui și pierderea credinței, Apostol se dedică unei cariere în care ideea de ordine statală reprezintă polul principal. Beneficiar al unei burse de stat într-un colegiu din Budapesta, mentalitatea lui Bologa este definită de-acum printr-o sumă de reflecții, îmbrățișate cu convingere, asupra „datoriei", „patriei", „ordinii", realității. Logodna sa cu Marta, fiica avocatului Domșa din Parva, survine ca o confirmare a deciziei personajului de a se integra unei „ordini a lumii". O ordine spartă însă prin gestul impulsiv de a se înrola, la izbucnirea războiului, ca voluntar în armata austro-ungară un gest cu o motivație frivolă, la originea lui aflându-se de fapt propensiunile Martei pentru uniformele militare. Deloc eroic deci, gestul capătă ulterior implicații ontologice importante, întrucât el va fi cauza unei mutații radicale în destinul personajului. Rănit, decorat și avansat la gradul de locotenent, Bologa devine un „apostol al războiului", în care ajunge să vadă „adevăratul izvor de viață". Ca membru al unei curți marțiale îl condamnă la moarte prin spânzurătoare pe locotenentul ceh Svoboda. În momentul morții cehului, „flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă" și Apostol Bologa traversează un nou moment al schimbării interioare. La aceasta contribuie și cuvintele căpitanului ceh Klapka, scăpat și el de spânzurătoare, și care îi povestește despre „pădurea spânzuraților" de pe frontul italian, o imagine dantescă a răzbunării imperiului asupra „trădătorilor" cehi. Criza personajului se accentuează la vestea că divizia sa va trece frontul românesc. Lupta directă contra conaționalilor reprezintă pentru Apostol Bologa o imposibilitate morală. Se naște astfel ideea

[3] Vezi *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, București, 1999, pp. 158, 164-168.

Scanned with OKEN Scanner

dezertării şi o nouă etapă religioasă se instalează pe eşafodul şubrezit al conştiinţei sale. Aflat acasă în convalescenţă, din pricina unei noi răni, Apostol rupe logodna cu Marta, pe motivul prieteniei acesteia cu ofiţerii unguri, ceea ce nu-l împiedică să se îndrăgostească la întoarcerea pe front de Ilona, fiica groparului ungur Vidor, cu care se şi logodeşte. Obsedat mereu de ideea dezertării, într-un moment de tensiune paroxistică, personajul o pune în practică fără nici o pregătire, ca într-o transă. Este prins, condamnat şi spânzurat.

Formal, structura romanului e simetrică (scena spânzurării lui Apostol Bologa din final corespunde scenei spânzurării cehului din deschiderea cărţii). Asupra esenţei romanului însă, evoluţia lui Bologa este decisivă. El se mişcă în confiniile unui spaţiu conflagrat. Lumea în război, o lume „ieşită din ţâţâni", este cadrul ideal pentru descrierea stărilor conflictuale ale umanului. Temei războiului i se asociază tema iubirii, dar o iubire ca act ratat, pervertită de aluviunile conflagraţiei ca principiu negator al vieţii. Destinul lui Apostol Bologa, complex articulat, propune imagini ale unei/unor iubiri mereu inadecvate lumii dar şi subiectului însuşi, ce le trăieşte la intensităţi uneori aproape suspecte. Când îşi precizează schema viitoarei cărţi, în notiţa *Principiu*, raţionamentul lui Rebreanu fragmentează destinul protagonistului în trei etaje distincte: „Apostol e cetăţean", „Apostol devine român", „Apostol devine om". Niculae Gheran descoperea în aceste trepte o triadă dialectică de sorginte hegeliană: teză, antiteză şi sinteză[4]. Negreşit; este însă obligatoriu a introduce în ecuaţie dimensiunea *revelatorie* a mutaţiilor pe care destinul lui Bologa le suferă. Căci Apostol, „devine" de fiecare dată printr-un proces revelatoriu. „Devenirile" sale sunt mereu însoţite de (desfăşurate pe suportul unor) *epifanii*. Important este de văzut care e *valoarea* acestora.

Lui Apostol Bologa credinţa în Dumnezeu i se insinuează cu putere în suflet în copilărie, printr-o viziune: „tocmai în clipa când se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul şi, într-o depărtare nesfârşită şi totuşi atât de aproape ca şi cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nouraşi albi în mijlocul cărora strălucea faţa lui Dumnezeu ca o lumină de aur orbitoare, înfricoşătoare şi în acelaşi timp mângâietoare ca o sărutare de mamă..." E vorba însă de o viziune indusă, oarecum programată, căci la vârsta de şase ani a copilului, doamna Bologa, sfătuindu-se îndelung cu protopopul Groza, căzuseră de acord „că e nevoie de implorarea Atotputer-

[4] Neobositul monograf al lui Rebreanu comenta cu subtilitate, în *Liviu Rebreanu. Amiaza unei vieţi* (Ed. Albatros, Bucureşti, 1989), asupra acestei analogii.

Scanned with OKEN Scanner

nicului" şi astfel fu luată hotărârea ca Apostol „să zică «Tatăl nostru» într-o duminecă, în cadrul sfintei liturghii". Copilul, înfricoşat de severitatea unui tată aproape necunoscut şi refugiindu-se mereu în căldura maternă, se conformează. Nu întâmplător strălucirea Dumnezeiască are natura alinătoare a unei „sărutări de mamă". Următorul moment dramatic ce violentează fiinţa copilului este moartea tatălui. O nouă revelaţie se întâmplă: „«Am pierdut pe Dumnezeu», îi fulgeră prin minte, închizând ochii cu frică." Opţiunea pentru „faţa divină a lumii" se dovedise un eşec. Apostol optează din nou, pentru statutul de „părticică din Eul cel mare al statului", în termenii din *Principiu*. Războiul însuşi îşi găseşte o justificare în această ordine, iar personajul o îmbrăţişează cu convingere. E nevoie de moartea semnificativă (şi *simbolică*) a cehului pentru a mina această construcţie şi de vestea mutării pe frontul românesc pentru a o spulbera definitiv. Din nou o revelaţie şi din nou de semn negativ: „Bologa îngălbeni/.../ ca şi când i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înăbuşindu-i glasul. Rămase cu gura căscată şi se holbă nauc" etc. Ea e urmată de o nouă opţiune, pentru valorile naţionale. De data aceasta modelul constrângător e cel al tatălui. Perioada petrecută acasă, în convalescenţă, ruperea logodnei cu Marta Domşa şi ostilitatea conaţionalilor confruntaţi cu „noua faţă" a lui Apostol Bologa vor determina o nouă criză, cea din urmă, soldată cu întoarcerea la sursele iubirii creştine: „îndată îi apăru în creieri un gând viu ca un trăznet: «Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu!»". Acest din urmă model adoptat de protagonist îi va guverna destinul şi acţiunile până în ultima clipă a vieţii. Dragostea pentru Ilona şi actul halucinat al dezertării se înscriu toate pe coordonatele unui patetic (şi paroxistic) sentiment solar ce înglobează în sine, destul de nediferenţiat, iubirea pentru o femeie, iubirea pentru oameni în general, iubirea divină, ideea sacrificială şi decizia sinucigaşă ce îi va curma viaţa. Revelaţia finală a morţii este astfel de o natură îndoielnică.

Destinul lui Apostol Bologa este o sumă de asemenea revelaţii, mai degrabă programate, venite pe urma unor constrângeri, a unor modele exterioare impuse conştiinţei sale. El se constituie iarăşi dintr-o sumă de decizii ce se dovedesc până în final eronate, din punctul de vedere al urgenţelor interioare ale personajului. Acesta se află mereu în căutare de sine şi eşuează repetat din pricina faptului că îşi închipuie a descoperi soluţii în modele exterioare lui. O supralicitare interpretativă a ultimei revelaţii a lui Apostol Bologa şi a celei din urmă opţiuni a sa nu e deci îndreptăţită. Sensul de *mântuire* al morţii sale rămâne inconcludent. Mult mai probabil, este vorba

Scanned with OKEN Scanner

din nou de o decizie eronată şi ea e urmată degrabă de o fugă din faţa unei realităţi de necontrolat şi cu totul obositoare prin obstacolele pe care le ridică permanent în faţa conştiinţei. Apostol Bologa nu e un erou (Rebreanu însuşi o declară cu fermitate), iar destinul său e mai degrabă al unui învins. Un învins de felul lui Ştefan Gheorghidiu, despre a cărui sinucidere informează o notiţă dintr-un text, altul decât *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Scena morţii din finalul *Pădurii spânzuraţilor* reprezintă, mai înainte de orice, uşurarea de povara unei existenţe pe parcursul căreia dscoperirea sinelui autentic s-a dovedit mereu un ideal utopic, din ce în ce mai îndepărtat. Mântuirea prin moarte a lui Apostol Bologa, dacă este, e o mântuire de oboseala vieţii.

Tipologia tehnicilor care articulează discursul romanesc poate începe cu regimul simbolic. Acesta contribuie în bună măsură la configurarea unei atmosfere specifice. Oscilaţia permanentă între *întuneric* şi *lumină* este semnalabilă la tot pasul în roman (începând cu scenele viziunilor protagonistului şi până la dialogurile cotidiene dintre personaje). La fel spânzurătoarea, cu imaginea multiplicată la infinit a „pădurii spânzuraţilor", vorbeşte despre o obsesie a morţii violente şi colective şi se pliază pe un alt simbol predilect la Rebreanu, care este copacul. El are funcţia de *axis mundi*, însă aici, prin multiplicare la infinit şi prin marca mortuarului ce îi este ataşată, el semnifică tocmai descentrarea lumii şi, prin extrapolare, a fiinţei.

Regimul temporalităţii este la rândul său afectat. Liniaritatea temporală a romanului obiectiv este înlocuită aici prin tehnicile (moderniste) ale *feed-back*-ului, precum şi prin elasticitatea bergsoniană a duratei *trăite*. De asemenea, punctul de vedere unic al personajului (sau personajelor, nu multe, care contribuie la configurarea viziunii romaneşti) tinde să înlocuiască, prin integrare şi subiectivizare, gravitatea solemnă, incontestabilă, a vocii auctoriale din discursul obiectiv. Nu în totalitate însă, căci povestirea la persoana a treia demască o prezenţă încă vie şi puternică a „păpuşarului" dindărătul textului. Instanţa auctorială este doar mai bine camuflată acum, în spatele unei măşti ai cărei ochi privesc cu mare atenţie şi interes către străfundurile trăirilor umanului. Este fără putinţă de tăgadă astfel că romanul lui Rebreanu deschide larg porţile pentru formulele subiectivismului narativ şi ale tehnicilor psihologizante, iar faptul că structura echilibrată, realistă a scriitorului obiectiv se „curbează" până la topire pentru a putea da la iveală tiparele unui roman precum *Pădurea spânzuraţilor* semnalează o dată în plus forţa uriaşă de creaţie a eului

Scanned with OKEN Scanner

rebrenian, capabil în ultimă instanță să domine nu doar textul, ci și pe sine însuși.

În legătură cu *Ciuleandra*, lucrurile stau nu mai puțin interesant. *Ciuleandra* este un roman al absenței. O absență în primul rând a personajului-agent. Cartea începe cu scena crimei, în care Puiu Faranga își sugrumă bestial soția. Întreg romanul nu va fi mai apoi decât o încercare de reconstituire a figurii acesteia, din fragmente și din raportări ale lui Faranga la enigmatica figură a Madeleinei. Lor li se adaugă, polifonic, rapoarte ale altor personaje (Policarp Faranga, doctorul Ursu), care aproximează concentric chipul și personalitatea femeii. Construcția narativă se fundamentează așadar pe o figură vidă, pe care epicul se străduiește să o umple de substanță. Romanul devine astfel un câmp de tensiune, accentuată și mai mult de procesele căutării de sine pe care Puiu Faranga le suferă. Căci *Ciuleandra* este, în același timp, și un roman al absenței *cuvântului*, în sensul în care acesta poate reprezenta global un discurs interior al voinței. Nu sunt deloc întâmplătoare, deci, primele cuvinte ale romanului („Taci!... Taci!... Taci!..."), care consfințesc imperativ o asemenea absență. Destinul lui Faranga este marcat traumatic de vidul de voință. În termenii Hortensiei Papadat-Bengescu, Faranga e în „deficit de existență", viața lui e o „ființare prin procură". Marile decizii ontologice le ia mereu tatăl (iar din această perspectivă *Ciuleandra* e, mai mult decât oricare altă carte a lui Rebreanu, un *roman al tatălui*)[5]. Singura sa clipă de voință și acțiune este dansul halucinant al Ciulendrei, în care își cunoaște și viitoarea soție. Cufundarea cu voluptate în acest ritual orgiastic, dionisiac, e singurul gest care vine, în cazul lui Faranga, dintr-o urgență interioară.

Ulterior, o sursă permanentă de angoasă pentru personaj este aceea că el nu se mai vede/recunoaște în oglinda goală a ochilor femeii. Nu întâmplător, căci nu schimbarea Mădălinei în Madeleine este sursa distanței și răcelii ei, ci schimbarea lui însuși, recăzut în vidul de voință după momentul adevărului atins prin dans. Criza existențială a lui Faranga își găsește astfel o soluție: nebunia, ca singurul spațiu al libertății, în care manifestarea propriei voințe se face ritualic. Înnebunind, personajul dansează Ciuleandra, ca formă gestuală de reproducere a unui ritm al universului și de sincronizare cu acesta. *Ciuleandra* nu e așadar un roman al patologicului, în care Puiu Faranga, vlăstar debil al unei lungi dinastii cu sângele subțiat, alunecă în întunericul

[5] În legătură cu problema romanelor lui Rebreanu ca „romane ale tatălui", vezi Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, Ed. Cartimpex, Cluj, 2000, p. 27 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

schizofreniei, dovedind o teză a determinismului psihologic regresiv. El e mai degrabă un text al căutării şi găsirii de sine într-un spaţiu compensativ al unei luminoase forme de libertate absolută. Ca persoană, destinul lui Puiu Faranga este un eşec. Ca personaj, el e o mare reuşită, tocmai prin deconvenţionalizarea sa, prin scoaterea sa de sub imperiul unei logici a comunului, înlocuită printr-o paralogie ca formă a deschiderii.

Un caz cu totul aparte în contextul operei rebreniene îl reprezintă *Adam şi Eva*, prin natura romantică intrinsecă a cărţii. Roman al secvenţialităţii, el se construieşte pe o succesiune de fracturi ale discursului, imaginarului şi destinului personajelor. Poveste a unităţii în multiplicitate, pentru care *procesul* şi nu finalitatea contează, *Adam şi Eva* devine şi rămâne un câmp de tensiune. Orchestrând o sumă de motive precum privirea, ochiul-oglindă, iubirea, moartea, timpul interior, el se înscrie în seria experimentelor psihologizante ale lui Rebreanu, alături de *Pădurea spânzuraţilor, Ciuleandra* sau *Jar*. O construcţie epică de o asemenea factură nu convine neapărat scriitorului de largă respiraţie realistă. Nici personajele intelectuale, legate intrinsec de universul citadin, nu fac parte dintre cele mai reuşite „fişe" caracterologice din creaţia autorului. O anume forţare a limitelor structurale ale unei asemenea teme duce la o receptare reticentă a romanului din partea criticii literare, la care se adaugă o tehnică oarecum impură, alcătuind un melanj de psihism proiectiv, narat la persoana a treia, şi o notaţie realistă dusă uneori până la excese naturaliste. Succesul de public al cărţii, încă de la prima sa apariţie, rămâne însă o realitate şi el se datorează notei romantice implicite pe care un asemenea subiect o incumbă. Acest filon romantic gravitează în jurul ideii de iubire eternă, dincolo de spaţiu şi timp, grefată pe o structură a misterului ezoteric al metempsihozei, ceea ce configurează o reţetă narativă extrem de tentantă. O documentare insistentă (deşi, după propriile declaraţii ale autorului, destul de grăbită) în istorie, geografie şi mitologie îi permite acestuia construirea unui topos romanesc extrem de diversificat, cu neaşteptate incursiuni în arii şi epoci dintre cele mai exotice. Structura romanului decurge dintr-o formulă proprie spiritualismului extrem oriental, ce pune la baza modelului existenţial ideea reîncarnării şi a existenţelor succesive, combinată cu ipoteza platoniciană a androginului fiinţă primordială dual, ulterior scindată, de atunci mereu în căutarea principiului complementar, a *dublului*, ce reprezintă în fond o căutare de sine întru integralitate. Romanul prezintă, în capitole separate, o serie de şapte încarnări ale personajului Toma Novac, ce-şi caută, până la împlinire, iubita, precum eminescianul faraon Tla

Scanned with OKEN Scanner

în căutarea pierdutei sale Rodope. La cele şapte capitole ale existenţelor succesive ale lui Novac se adaugă încă două (*Începutul* şi *Sfârşitul*), care urmează să completeze structura textului şi care afirmă o dată mai mult obsesia rebreniană a „ciclicităţii".

Eroul din *Adam şi Eva* este profesorul universitar de filosofie Toma Novac. Ateu prin convingere, sceptic prin discurs, el ia cunoştinţă cu o nouă teorie asupra existenţei, care-i este propusă de bătrânul profesor Tudor Aleman. Modelul pe care-l susţine Aleman are la bază ideea de metempsihoză. Conform teoriei sale, sufletul omenesc suferă şapte încarnări, şapte existenţe succesive, în căutarea complementului său de sex opus. Miza este recâştigarea unităţii primordiale a fiinţei. Trimiterea înspre proza eminesciană *Avatarii faraonului Tla* este evidentă. Rebreanu însuşi mărturiseşte faptul că textul lui Eminescu i-a fost familiar şi a constituit un termen de raport. Diferenţa fundamentală între cele două texte este că punctul de origine al traseului prin lume şi istorie al nefericitului faraon egiptean este refuzul morţii, al pierderii femeii iubite, *după* ce aceasta fusese găsită iar cuplul împlinit. Pentru Tla, căutarea prin timp şi spaţiu a lui Rodope este o opţiune, în timp ce pentru Novac e un dat existenţial cu valoare de generalizare. Pe de altă parte, modelul romantic al răzvrătitului demonic, ce ţine în puterea geniului său tainele lumii şi invocă magia universală, este substituit la Rebreanu prin ipostaza *omului sub vremi*, aflat sub puterea unui destin pe care el însuşi nu-l poate provoca, ci căruia trebuie să i se supună.

Este dezvăluită astfel întâlnirea magică dintre Toma Novac şi Ileana, soţia refugiatului rus Ştefan Alexandrovici Poplinski, în care eroul îşi descoperă deodată femeia predestinată. Întâlnirea se produce întâmplător, pe o stradă din Bucureştiul interbelic, iar legătura dintre cei doi este instantanee, urmând o dialectică a privirii recunoscătoare ce va constitui un laitmotiv pe parcursul întregii cărţi. Novac o urmăreşte pe femeia fără de care viaţa nu i se mai pare posibilă, ca într-o transă, abulic şi înfrigurat, o întâlneşte şi sunt surprinşi de soţul gelos, care-l împuşcă. Cu interes ştiinţific, detaşat (decurgând dintr-un model epic naturalist), Aleman e prezent la căpătâiul muribundului, alături de patetica iubită, pentru a-şi verifica teoria, care mai spunea de asemenea că în clipa dinaintea morţii conştiinţa regăseşte, pe traseele amintirii, celelalte vieţi trăite de către subiect.

Fragmente de imaginare a increatului în manieră eminesciană fac trecerea între existenţele succesive ale eroului. Primele trei, descrise în capitolele *Navamalika, Isit* şi *Hamma*, transportă acţiunea romanului în

Scanned with OKEN Scanner

antichitate. Mahavira, tânăr indian crescut în cultul față de porunca părinților, își îndeplinește cu sfințenie datoria față de aceștia, chiar dacă astfel personajul ajunge în flagrantă contradicție cu propriile urgențe interioare. El renunță așadar la slujirea brahmanilor, se căsătorește cu fata cumpărată în acest scop de părinții săi și își ordonează existența conform cutumei din spațiul său natal. Lucrarea tragică a destinului își începe cursul. Zărind întâmplător pe fecioara Navamalika, aleasa regelui Arjun, Mahavira cade în transa patimii arzătoare și încearcă să o răpească. Pedeapsa este înfiorătoare: scoaterea ochilor, tăierea limbii, biciuirea și jupuirea de viu, un carnagiu bestial ce configurează câteva dintre cele mai delirant naturaliste pagini din literatura română. Un destin nu foarte diferit parcurge Unamonu, nomarh egiptean, a cărui viață se desfășoară conform tradiției implacabile a neamului său, până în momentul de grație în care o cunoaște pe Isit, una dintre iubitele faraonului Dadefra. Existența lui își schimbă radical cursul, iar eroul moare, săgetat în gât, încercând să salveze femeia din fața unei hoarde asediatoare. Gungunum, fiu de aristocrat babilonian, scrib de talent, duce o existență indiferentă până când o zărește pe Hamma, întâlnire care-i recalibrează destinul. Prizonier de război, este ucis prin înjunghiere în fața regelui învingător înainte de a putea ajunge la femeia dorită. În Roma lui Tiberiu, patricianul Axius, bărbat melancolic și meditativ, trăiește tern și intelectual. Pasiunea nestăvilită pentru sclava Servilia tulbură apele liniștite ale sufletului său și, în încercarea de a o nega, pleacă într-o lungă călătorie. Întoarcerea îi va fi tragic sărbătorită prin uciderea sclavei de către soția sa. Abulic, Axius se sinucide, tăindu-și venele. Cel mai tulburător dintre episoade, ieșind întrucâtva din canonul inaugurat în capitolele precedente, este fragmentul *Maria*. În Germania medievală, Hans Boeheim este adus de către tatăl său la mănăstirea Lorsch, unde devine cucernicul călugăr Adeodatus. Eremitul de adâncă vocație religioasă se îndrăgostește pasional de însăși icoana Fecioarei Maria aflată în chilia sa. Toată existența ulterioară, marcată de pelerinaje prin lume și penitențe fizice dincolo de închipuirea comună nu stinge flacăra diavolească ce mistuie nefericitul călugăr. Clipa morții îl surprinde purtând în ochi și în suflet aceeași viziune, mistică și carnală totodată, a Sfintei Fecioare. În Parisul revoluției franceze medicul Gaston Duhem renunță fără ezitare la privilegiile burgheze ale unei vieți comune pentru a muri pe eșafod, de dragul aristocratei Yvonne Collignon, al cărei chip zărit printre condamnați îl smulge din falsa reverie a banalului.

Scanned with OKEN Scanner

În fine, capitolul şapte prezintă povestea bucureşteană a lui Toma Novac, închizând ciclul existenţelor personajului, precum şi ciclul narativ, completat cu maximă parcimonie prin ultima secvenţă, *Sfârşitul*.

Riscul monotoniei, ce decurge din repetarea obstinată a unor date existenţiale în esenţă identice e compensat în *Adam şi Eva* prin somptuozitatea minuţioasă a descrierii de epocă şi, pe de altă parte, prin ipostazele morţilor violente, aşteptate cu neliniştе pe parcursul poveştilor. În al doilea rând, e de remarcat o structură a romanului care, dincolo de tensiunea intrinsecă degajată de scenariile succesive de iubire, sistematic ratate, propune şi o altă sursă pentru modelul pulsional pe care textul îl urmează. Este vorba despre momentul de ruptură, în fiecare dintre vieţile personajului, între existenţa sa de dinainte de întâlnirea fatală şi cea de după aceasta. Conjuncţia spirituală între bărbat şi femeie se întâmplă mereu prin intermediul privirii. Organul vederii capătă astfel o dublă funcţie în economia simbolică a romanului: el este totodată *ochiul-oglindă* (a sufletului), dar şi *ochiul preştient*, care recunoaşte, înaintea minţii şi deasupra ei, printr-o dialectică subliminală a afectului, complementul fiinţei, jumătatea sa scindată şi regăsită. În acest moment existenţa anterioară a individului încetează să mai figureze ca biografie. Mai departe el trăieşte în baza unor determinaţii radical diferite, exclusiv interioare. E o clipă privilegiată dar şi dureroasă a „trezirii" eului din visul cotidian, şi plonjării într-un altul eminescian vorbind, într-un vis al nefiinţei, ori, mai precis, al suprafiinţării. Căci, dacă memoria cotidianului e abolită, e declanşată în schimb o alta, arhetipală, a fiinţei cosmice şi a „nunţii în cer" care se cere împlinită pentru regăsirea armoniei originare.

Finalul cărţii rămâne deschis. Novac, a şaptea încarnare a sufletului, nu reuşeşte nici el a reuni definitiv cuplul. Textul nu mai oferă alte explicaţii, iar *Adam şi Eva* rămâne, structural vorbind, un câmp de tensiune neelucidată. El fascinează însă prin forţa romantică a temei, prin explozia picturală a imaginarului, prin modelul ontologic propus în cadrele unor teorii filosofice, prin formula pulsională a structurii narative şi mai ales prin atmosfera de tulbure magie a acestei poveşti fără sfârşit.

Structurile epice şi ale imaginarului capătă aşadar, în cazul lui Rebreanu, turnuri insolite, uneori paradoxale. Privită în ansamblul ei, ca semn global, opera rebreniană tinde să acrediteze mai degrabă un scriitor mobil, aproape oximoronic, decât unul angajat cu arme şi bagaje într-o formă imuabilă. Fluid, poliform, riscând formule noi, fără a-şi pierde însă forţa şi suflul narativ, un

Scanned with OKEN Scanner

obsedat al construcţiei dar şi un liberal al imaginarului uneori, Rebreanu lasă în istoria epicii o urmă fascinantă. Ea topeşte în sine atât liniile literaturii ce-o precedă, cât şi, urmuzian vorbind, zorii literaturii viitoare. Astfel încât, dintre locurile comune ale bibliotecii de rebrenologie, cel puţin unul îşi dovedeşte până la capăt infailibilitatea absolută, şi anume acela al lui *Rebreanu-întemeietorul*.

Scanned with OKEN Scanner

CATEGORIILE SUBIECTIVITĂŢII

Nuvelele Hortensiei Papadat-Bengescu sunt considerate adesea de către critică drept exerciţii stilistice pentru marile desfăşurări epice din romane. Un atare model de comentariu, în bună măsură reducţionist, are la bază două surse, ţinând, ambele, de un anume determinism intern al operei. Pe de o parte, critica ce are ca obiect textele bengesciene preferă viziunea diacronică. Dintre cele cinci volume de nuvele publicate de autoare (*Ape adânci* – 1919, *Sfinxul* – 1920, *Femeia în faţa oglinzii* – 1921, *Romanţă provincială* – 1925, *Desenuri tragice* – 1927), doar ultimul e precedat de unul dintre marile romane (*Fecioarele despletite*, primul din ciclul Hallipa, apărut în 1926). O asemenea cronologie invită deschis la tratări de factură generativistă. În al doilea rând, autoritatea critică lovinesciană impune, la 1928, celebrul model al „evoluţiei de la subiectiv la obiectiv": „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu inregistrăm traiectoria literaturii române înseşi, în procesul ei de evoluţie de la subiectiv la obiectiv /.../ Procesul atât de evident al obiectivării literaturii române se desăvârşeşte în acelaşi sens şi înlăuntrul literaturii scriitoarei, după cum, de altfel, se desăvârşeste sau ar trebui să se desăvârşească înlăuntrul literaturii oricărui scriitor ce izbuteşte să-şi domine temperamentul prin reflecţie sau, mai ales, să se supună determinismului obscur al genului literar în care lucrează."[1] Demersul critic lovinescian plasa explicit nuvelistica Hortensiei Papadat-Bengescu la capitolul „subiectivism" sau, cel mult, la acela al „tranziţiei", al „germenilor viitoarei literaturi obiective"[2], operând astfel o ierarhizare strictă între romane şi proza scurtă. Pe aceeaşi linie, a lirismului excesiv ce conţine „germenii" obiectivismului din creaţia ulterioară, Ov. S. Crohmălniceanu notează: „Printre divagaţii

---

[1] În *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p. 238.

[2] Vezi *Istoria literaturii române contemporane. 1900 – 1937*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1989, p. 244.

Scanned with OKEN Scanner

lirice şi introspecţii /.../ apar şi aici bucăţi de proză obiectivă, capabilă să fixeze figuri memorabile şi să schiţeze destine omeneşti."[3] Nu încape îndoială că unghiul lovinescian de atac îşi găseşte un suport real în economia narativă a operei Hortensiei Papadat-Bengescu, dar o face într-o anume măsură în dauna afirmării autonomiei esteticii şi imaginarului din nuvelistică. Îi revine lui Mircea Zaciu meritul de a fi acordat prozei scurte a autoarei o atenţie şi o pondere necesară în discursul analitic, alături de comentariile asupra romanelor. Incluse de critic în tipologia textelor ce configurează psihologii abisale[4], nuvelele vor face obiectul unei părţi semnificative din studiul *Hortensia Papadat-Bengescu*, publicat în 1967[5]. Nuanţând poziţia lovinesciană şi optând pentru o articulare a discursului, uneori, în maniera lui Tudor Vianu, comentatorul creditează proza scurtă bengesciană cu calităţile de „observaţie a mişcărilor sufleteşti, îmbibată de un lirism tulbure şi copleşitor, ţâşnind din cele mai intime straturi ale experienţei feminine", cu accente „vitaliste, de trăire frenetică şi de aspiraţie nelămurită, cu pauze de poem euforic, exprimând candoarea contactului cu natura, imnul închinat vieţii cu V sau Mării (nu fără unele accente regăsibile în cadenţele lui Lautreamont!)"[6].

Autonomia imaginarului din textele de început ale scriitoarei, originalitatea articulaţiilor discursului epic în raport cu marile construcţii din „cvintetul Halllipa" (la fel ca şi contingenţele dintre acestea) sunt decelabile la nivelul invarianţilor textului nuvelistic. Voluntar sau nu, proza scurtă a Hortensiei Papadat-Bengescu îşi desparte apele în două categorii narative: notaţia de factură preponderent autobiografică şi textul de factură preponderent ficţională. Fără a avea neapărat intenţia de a delimita două corpusuri separate de texte (întrucât în magma discursului epic sunt topite, în ambele cazuri, elemente de autobiografism dimpreună cu mărcile evidente ale unui proces de ficţionalizare, ceea ce ar desemna ca improprie o atare separaţie), ele se individualizează totuşi printr-o anume poziţie, în fiecare caz, a eului narativ, mai exact printr-o anume ipostaziere a acestuia în vocile ce rostesc discursul epic.

---

[3] În *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

[4] În *Nuvela românească*, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1965, p. 67.

[5] Studiul, redactat în 1965, este publicat în volumul *Masca geniului*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967 şi reluat în volumul *Clasici şi contemporani*, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1994.

[6] Vezi *Clasici şi contemporani*, *ed. cit.*, p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un prim caz, cel al prozelor de factură preponderent autobiografică, ipostaza fundamentală este aceea a *subiectului puternic*, nuanțat, cum se va vedea, printr-un set de tehnici narative ce maschează confesiunea de tip jurnalier, conferindu-i o aparență de ficțiune la persoana a treia. Fragmente ale unui proiect autobiografic mai vast, redactat în două etape[7], textele de disimulată confesiune fac obiectul unei (remarcate de critică) *pudori scripturale*[8], despre care mărturisesc paginile din *Autobiografie*. Ca o constantă, personajul central al acestor texte este „Fetița", ipostază fundamentală a alterității eului scriptural. Personajul ca *alter*, ca mască a *ființei-din-spatele-textului* funcționează nu ca o proiecție în imaginar (identificările psihanalitice sunt pertinente doar până la un punct), ci în realitatea textuală. Finalitatea actului dedublării ține astfel, la Hortensia Papadat-Bengescu, nu numai de (probabile) necesități curative de autoanaliză, cât, mai ales, de necesitatea comunicării de sine. Figura copilului în evoluția sa naturală nu mai ține de arhetipul clasic, al copilului universal, precum la Creangă, ci de *mitul personal*[9], de modelul modernist al individualității.

Figura Fetiței centrează textul. Discursul narativ se întoarce mereu, insistent, asupra ființei fragile ce *se creează* în contact cu lumea. Dedublarea prin discurs a eului vine ca un artificiu al confesiunii ce dă seamă despre *masca* auctorială şi despre sinele *narat*. Privirea în trecut se desfăşoară după structurile tehnicilor de *feed-back*. Ele configurează în text un proustianism sui-generis (ştim, din mărturisirile autoarei, că ia contact cu opera lui Proust după insistențele criticii în a compara cele două universuri), dar şi incomplet, întrucât elementul declanşator al proceselor de anamneză

---

[7] Nuvelele *Fetița* şi *Sânge* sunt incluse în volumul *Romanță provincială*, iar bucata *A murit tanti Iulia* este parte a unei cărți de inspirație autobiografică la care autoarea a lucrat în ultima perioadă de creație (vezi D. Stamatiadi, *Notă asupra ediției* la volumul *Arabescul amintirii*, Revista de istorie şi teorie literară, Colecția „Capricorn", Bucureşti, 1986, p. 29).

[8] Cf. Ion Bogdan Lefter, în *Postfața* la volumul *Femeia în fața oglinzei*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p. 449.

[9] Cf. Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984. Teoriile freudiene şi psihocritica lui Charles Mauron conduc comentatorul către descoperirea unui *mit personal*, configurat prin „vocația literară, ca şi [prin] atașamentul oedipian", ce „trădează acea natură ambiguă care [...] caracterizează fantasma respectivă, vicioasă şi castă, într-un chip paradoxal [...], ființă revoltată împotriva instanțelor social-morale şi veşnic culpabilă de «lezarea» lor." (p. 154).

Scanned with OKEN Scanner

nu este aproape niciodată numit. Hortensia Papadat-Bengescu evoluează aşadar pe coordonatele programatismului şi ale intenţionalităţii (de unde caracterul mai pregnant *jurnalier* al textului), mai degrabă decât pe acelea ale *fluxului conştiinţei* (aflat mai aproape de dicteul automat). Reconstrucţia istoriei devenirii fiinţei, traseul Fetiţei prin lume, se face prin parcurgerea unei succesiuni de trepte ale cunoaşterii – trepte ale lumii. O cunoaştere empirică, întrucât fiinţa mică, la începuturile ei, ia act de lume prin simţuri. Specificitatea actului este aici aceea că nu-i urmează o analiză, ci o *proiecţie*: „Cât loc rămânea în univers cu toate lumile lui în afară de ea! Locul pe care sta: casa, curtea, erau îngrădite stâmt. Câtă întindere de la acel gard înainte, până dincolo de orizonturi! Ea nu putea socoti cu mintea această suprafaţă care-i aparţinea ca şi timpul nelimitat, şi, tocmai fiindcă nu le putea socoti, le simţea, şi simţirea asta era o aspiraţie lacomă, aşa de lacomă încât era neîncăpătoare în ea şi o sfărâma, o azvârlea cu fiecare moleculă a trupului mic în spaţiul imens din care abia se desprinsese, aşa încât Fetiţa rămânea încheiată slab în întruparea ei firavă şi mică, nu apăsa pe fapte şi pe lucruri, nu se simţea pe ea trăind cu greutatea fixă a ponderii ei, pe locul şi în timpurile acelea strâmte, şi era întotdeauna absentă din ele şi din ea însăşi."(*Fetiţa*). Primul factor conştientizat dramatic în realitatea lumii este, aşadar, limita. Conştiinţa limitei obligă copilul la evaziune într-un spaţiu-proiecţie, bănuit, intuit, şi într-un timp în afara timpului, subiectiv, elastic, bergsonian.

Vârsta fericită a proiecţiei aurorale se încheie însă, o dată cu „ştiinţa despre moarte". Malignitatea imaginarului bengescian determină aici (ca şi în întreaga operă) reconfigurarea simbolului sangvin. Acesta încetează să mai fie „motor al vieţii" şi devine o ipostază a morţii premature (în *Sânge*) şi groteşti. Insistenţa pe detaliul semnificativ al „carnagiului" dă seamă de „vampirismul" (aproape romantic) al imaginarului epic din textele timpurii dar şi, narativ vorbind, de pretexte pentru un naturalism sui-generis. Exsangvinarea ca tulburare capitală a ordinii firii duce şi la perturbarea gravă a ordinii limbajului. Dialogul în enunţuri scurte, „plesnite", esenţiale, precum şi negările repetate („Nu e nimic! – cuvântul iertării", „Fetiţa nu putu suferi bocetul ăsta despre altceva şi zise poruncitor: Taci!" etc.) mărturisesc despre restricţiile şi criza limbajului în preajma „situaţiei mortuare". Asimilabilă unui coşmar[10], scena impune o recalibrare a realităţii, o reconfigurare a sa pe

[10] *Ibidem*, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

temeiurile măştii (tragice) şi ale absenţei cuvântului: „Simţea că se întâmplase ceva mare. O măreţie care o umpluse cu groaza ei şi pe care ar fi vrut să o însemne în ea, să nu piară. Anevoie, răbdător, Fetiţa reuşea plăsmuirea. Închipuirea i se oprea ca la un prag măreţ la momentul acela, când Elena salvase puritatea iluziei. Închisă în spuma rochiei de tulle... «Nu! Nu!» şi murise..."

Plăsmuirea, negarea nu vor fi însă o soluţie într-o altă vârstă a fiinţei, la un alt contact cu moartea. „Tanti Iulia", unul dintre „taraţii" Hortensiei Papadat-Bengescu, prefigurează o ipostază ce ţine de filosofia epicului naturalist, în bună măsură, şi anume „urâtul" ca prevestire a morţii şi condiţie a izolării fiinţei, ca vină tragică şi ramă a destinului ratat. Farsa tragică şi „măştile" ritualului mortuar din *A murit tanti Iulia* desemnează un spaţiu grotesc, desacralizat, în care fiinţa-ecou al semnalelor din „realitatea reală" se caută pe sine într-o singurătate necesară, asumată, şi se regăseşte doar pentru a se scufunda în apele tulburi ale vinovăţiei şi remuşcării. Povestea despre moartea exemplarei, nobilei „urâte" din *A murit tanti Iulia* este concretizarea la nivel epic a unei poetici a absenţei şi a descoperirii conştiinţei morale.

Universul epic al acestor proze este centripet[11], concentrându-se în jurul figurii Fetiţei; universul ei ficţional se centrează pe figura paternă. Scris mereu cu majusculă, Tatăl apare ca obsesie constantă a lumii personajului, deificat, venerat, investit cu funcţii taumaturgice şi euristice, într-o mistică păgână a fiinţei doritoare de ordine. Tatăl-instanţă supraordonată guvernează universul pitagoreic, centrat, armonic, în care făptura mică se simte pe sine ca integrată. Într-un atare model aristotelic (romantic!) moartea apare ca o descentrare, ca fisură în sistem, iar anamneza ca tentativă de recuperare a unităţii pierdute. Revizitarea toposului infantil la Hortensia Papadat-Bengescu se face, astfel, nu pe un model nostalgic-contemplativ de tip clasic, ci lucid, analitic şi interpretativ, pe temeiul necesităţii de a explicita o ordine interioară a subiectului care scrie, de a se explica pe sine sieşi şi lumii.

Din punctul de vedere al poziţiei eului narativ în economia discursului epic, prozele scurte de nuanţă preponderent ficţională propun ipostaza unui *subiect slab*, estompat în dosul măştii narative reprezentată de „vocea auctorială". Elementele de autobiografism sunt topite aici într-o pastă epică peste care tronează semnele unor puternice procese de ficţionalizare.

---

[11] Cf. Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

Importantă este în aceste cazuri povestea, *le récit* şi implicaţiile sale narative, iar nu detaliul autobiografic; anecdota sau doar „scânteia de viaţă" prezentă îndărătul textului rămâne un simplu suport, de nu chiar un element printre altele, al epicului.

Spaţiul predilect al acestor proze este bovarica provincie. Toposul provincial, ca spaţiu *în mic*, univers claustrant în gamă minoră, ce predispune la fantazare, este prefigurat în textele de nuanţă autobiografică prin imaginea şcolii-internat în care Fetiţa îşi trăieşte adolescenţa. Destinul deosebit (şi destinaţia diferită) a celor două tipuri de texte reiese şi din felul în care este perceput, de la caz la caz, acest model al spaţiului închis. În cazul celor dintâi, personajul-copil (ce reiterase în prima vârstă a existenţei sale mitul rătăcitorului[12]) echivalează spaţiul pensionului cu stabilitatea şi îi caută cu înfrigurare izolarea. Personajele femei din al doilea set de texte resimt însă claustrarea toposului provincial ca pe o povară, sau cel puţin o intuiesc ca atare, şi aplică, voluntar sau nu, strategii evazioniste. Astfel de strategii le proiectează fie într-un univers compensativ fictiv, al idealităţii şi/sau trăirii extatice, fie în istoria propriei geste familiale, în încercarea de a prelua un model ce le rămâne, până la sfârşit, străin, fie în asocial sau nebunie. Modelul inerţial al toposului provincial reclamă abolirea mişcării sau cel puţin atenuarea sa drastică. Dinamicii citadine din romanele de maturitate i se substituie gestul mărunt, existenţa minimală. Ca o compensaţie, arta narativă a Hortensiei Papadat-Bengescu reuşeşte, prin configurarea permanentă a unei dimensiuni tragice, să proiecteze acest peisaj al gestului minimal în categoriile unor momente şi situaţii exemplare, cu valoare paradigmatică. Sunt prefigurate astfel, în nuvelele „ficţionaliste", felii de viaţă adesea antologice, cărora dimensiunile reduse ale speciei nuvelistice, departe de a le face un deserviciu, le sporesc, dimpotrivă, caracterul esenţial şi exemplaritatea.

Comportamentul exterior al personajelor într-un atare tip de spaţiu este unul repetitiv – un ritual al locurilor comune, într-un inventar redus. Universul acestor nuvele – provincia „mare şi cam arhaică", cu pretenţii şi viaţă puţină, la ceasul greoi şi vid[13] – determină ipostaza subiectului în „deficit colosal de

---

[12] Vezi volumul *Arabescul amintirii*, ed. cit., în care destinul Fetiţei capătă, pointilist, o formă globală coerentă. Este explicitată aici, în fragmente precum *Pensionul* sau *Vizită la cancelarie*, necesitatea de stabilitate a personajului şi raţiunile pentru care acest spaţiu este acreditat ca atare.

[13] Cf. Doina Curticăpeanu, *Literatura ca expansiune a vieţii*, prefaţă la volumul *Sangvine*, Ed. Dacia, Cluj, 1973, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

existenţă", după o formulă a scriitoarei. Indeterminarea spaţială şi temporală configurează modelul fiinţării într-o Cetate a zadarului, în care personajele trăiesc, în tipare simple, durerosul sentiment al unui destin fără fapte[14], destin care le conferă adesea un aer de reverie somnambulică, simptom al inaderenţei la viaţă.[15] Este marcat astfel un determinism psihologic în cadrul căruia, urmare a lipsei generale de stimuli din exterior, personajele devin fie un cumul de proiecţii, fie o „scoică goală", pustiită, toate subsumabile simbolului „păsării prizoniere", „pe veci întemniţată", prinsă definitiv şi tragic între o dureroasă zbatere pe loc şi o sfâşietoare nevoie de zbor.[16]

Comportamentul interior este, aşadar, miza desfăşurărilor epice din aceste texte.[17] La un prim nivel al percepţiei stării, personajele „bovarizează" în spaţiul agonic al provinciei şi al existenţei limitate.[18] Între bovarismul transparent (din *Rochia miresii*), cel programatic (în *Romanul Adrianei*) şi cel implicit (în *Romanţă provincială* sau *Stigmatul*), figurile feminine parcurg mereu calea reconfigurării realităţii după necesităţi şi modele interioare, urmând refuzului „realităţii reale". Mally, din *Rochia miresii*, „orăşancă prin gust şi din convingere", preia prerogativele unei vagi genealogii ilustre, în baza unui portret al prinţesei Bianca Cozadini (figură romantică, de secol nouăsprezece, cu o viaţă spectaculoasă, romanescă), ce ajunge printr-un concurs de imprejurări în posesia sa. Necesitatea legitimării „în legendar" a unui destin minor, burghez, este evidentă. Adriana, din *Romanul Adrianei*, parcurge un destin cvasisimilar eroinei lui Flaubert, părăsind o poziţie socială şi respectabilitatea burgheză în favoarea unei existenţe ce rămâne, până aproape în finalul textului, incertă. Acest personaj propune, de altfel, unicul model „activist" din bestiarul feminin bengescian; ea este singura care

---

[14] *Ibidem*, p. 20

[15] Cf. Florin Mihăilescu, *op. cit.*, p. 92.

[16] Cf. Doina Curticăpeanu, *op. cit.*, p. 15.

[17] Nicolae Manolescu uzează de prezenţa mecanismelor proiective în existenţa acestor personaje pentru a comenta asupra „prototipiei" şi dematerializării care, în opinia criticului, le caracterizează: „Ele sunt variante ale unui singur prototip. Fără biografie, fără individualitate: simple nume [...] Şi cum ar putea fi altfel, câtă vreme nici una dintre aceste eroine nu trăieşte *în lume*: pentru toate, lumea nu este decât proiecţia fiinţei lor. Singura realitate de care au cunoştinţă este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat." (*Arca lui Noe*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 11).

[18] Vezi şi Ion Bogdan Lefter,lucrarea citată, precum şi Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ed. cit., p. 433.

Scanned with OKEN Scanner

încearcă, într-o ordine a realității și nu doar în aceea a idealității interioare, evadarea din mediocritate. Faptul justifică probabil, subliminal, și *happy end*-ul textului – o modalitate concluzivă atipică pentru scriitoare, care preferă finalurile deschise sau tăieturile în tragic. Mini, din *Stigmatul*, glosează mai degrabă banal asupra „urâțeniei" lumii, ipostaziată exemplar prin imaginea „birtului". Această diversiune devine pretext pentru compunerea ficționalistă a lumii, pornită de la imaginea unui cuplu grotesc întâlnit în spațiul slinos al locantei. Tandemul, dedus în chip detectivist de către personajul-observator ca fiind tată și fiică, este simptomatic pentru imaginea mereu prezentă la Hortensia Papadat-Bengescu a „taraților" provinciali – figuri stupefiante în diformitatea lor, agresând conștiința și simțurile bovaricelor observatoare, dar și ale lectorului. Descrierea cuplului – perfect integrat, de altfel, mediului în care evoluează – oferă semnalmentele certe ale discursului naturalist: „Ovalul țuguiat al capului era plin de noduri [...] Sub mustățile acelea de caporal, cu fire lungi și rare, gura apărea bine, deschisă pe dinții galbeni, enorm de lungi și crestată de un semn adânc[...] De sub nas până-n bârbie, o brazdă cicatrizată. Era însemnat." Ea: „Urâtă, sfioasă, parcă era o găină golașă, tot așa lunguiață la față, galbenă, fără de soare în ființa ei, cu părul în vițe castanii ici-colo roșiatice, păr rar de copil limfatic, care nu luase untură de pește la timp [...] Omul îi arătase ceva și se întorsese cu fața plină spre Mini. Avea semnul!" Figuri emblematice ale unui spațiu amputat, în „deficit de existență", ele sunt articulații ale unei estetici a urâtului, măști grotești, ipostaze ale destinului tragic.

Nuvelistica bengesciană propune trei trepte ale contemplării „urâtului".[19] Din perspectiva personajului observator, contemplarea este mai întâi implicată. Echivalentă „însemnaților" din *Stigmatul*, doamna Vanghele din *Romanță provincială* se insinuează totuși în viața chiriașei Sabina ca o prezență plăcută și discretă. „Un corp diformat de obezitate" cu „o vorbă anevoioasă, cu respirația penibilă, ca și cum toate coridoarele aerului erau îmbâcsite", „colosul prăbușit" este innobilat de nefericirea pierderii ființei iubite, precum și de o distincție și o demnitate înnăscute. Figura grotescă devine astfel un element central al imaginarului. Mai mult decât acceptabilă, ea este, în text, un agent epic. A doua treaptă a contemplării este aceea cu repercusiuni în ordinea subiectivă a ființei observatoare. Stigmatul „însemnaților" din nuvela omonimă devine pretext al construcției fantasmice. El este deconstruit ca realitate fizică și reconstruit ca invenție biografică, într-un proces al „ficțiunii în

[19] Despre obsesia „urâtului" în textul bengescian, vezi lucrările citate.

Scanned with OKEN Scanner

ficțiune", al punerii în abis. A treia treaptă este aceea a contemplării detașate, a observației clinice. Ființa degeneratului din *Romanul Adrianei*, „de 21 la 23 de ani, cu un trup care lovea cu oasele lui dezordonate noima hainelor, cu capul lunguieț, ascuțit, cu fața îngustă pe care pielea sta întinsă subțire peste osatură [...] într-o urâțenie bolnăvicioasă, catalogată degenerescenței ca o piesă de muzeu", mărturisește în egală măsură de obsesiile zoliste ale scriitoarei dar și despre picturalul textului Hortensiei Papadat-Bengescu. Figura grotescă rămâne aici o „ciudățenie inconfortabilă", cu funcție decorativă în economia epică.

Revenind la toposul provincial ca spațiu închis, angoasant, împotriva căruia umanul se revoltă, două sunt tipurile de revoltă pe care se organizează modelele personajelor bengesciene, ceea ce determină, dintr-o atare perspectivă, două tipuri de *revoltate*. Într-o primă instanță, femeia Hortensiei Papadat-Bengescu se revoltă împotriva legii familiale ca și constrângere socială resimțită acut. Adriana cedează impulsului evazionist fără măcar a-și explicita sieși gestul. Alexe, actrița ratată din *Sărbătorile în familie*, rupe brutal legăturile cu familia, proiectându-și existența în contururile unei singurătăți alienante. Paradoxul situației vine tocmai din incapacitatea eroinei de a-și configura un destin semnificativ, în absența „rădăcinilor". Drumul său prin lume este o perpetuă căutare de sine. Finalitatea acestui drum, accederea la *sinele deplin* (supremă libertate a ființei) este o imposibilitate. În afara „ramei legice", viața personajului nu face sens. Ea rămâne o perpetuă rătăcire, marcată din plin de nostalgia spațiului securizant: „Totuși acasă, Alexe se ducea ca o musafiră neașteptată, poate chiar nedorită de tatăl ei și acolo avea să stea la adăpost de orice griji trei săptămâni. Era un lucru de căpetenie..."

Într-o a doua instanță, personajul feminin iese în afara legii naturale. Sub presiunea limitei, firea fragilă, filigranată a făpturii feminine cedează, se dezagregă, își pierde polii, căzând în întunecare. Obsesia patologicului, atât de frecventă în opera scriitoarei, își găsește aici rațiuni și determinări psihologice. Adriana, bovarica evadată, alunecă în umbra rațiunii, își pierde (o dată cu sentimentul realității) vorbirea și, refugiată în tăcere, neagă consistența lumii și a însăși ființei. Între asocial și patologic, eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu mărturisesc o criză a legicului, un drum, uneori ratat, în căutarea criteriilor firii, o revoltă împotriva Destinului.

Convenția amorului funcționează, ca orice altă convenție, în chip destructiv pentru personajele acestor proze. Scenariul mai degrabă social al

Scanned with OKEN Scanner

amorului legiferat plasează eroina din *Romanul Adrianei* sub presiunea limitei. Fuga ei din teritoriul conjugal este o fugă de sine în ipostaza de falsă mască a unui ritual golit de sens. Amorul ca scenariu social, caragialian vorbind – „moftul amoros", configurează în *Rochia miresii* umilitoarea ipostază a femeii (Fanny) trădată în favoarea unui tablou. Ironia subiacentă a scriitoarei denotă aici obsesia, totuşi, a idealităţii. Obiectul de artă ca substitut al obiectului erotic viu poate, fără îndoială, să devină subiectul unui demers interpretativ de tip psihanalitic, bazat pe o terminologie a fetişului. În economia narativă însă, o atare substituţie vorbeşte despre un nivel mai subtil al ţesăturii epice, de extracţie romantică şi platoniciană, ce trădează legături cu transcendentul. Anticonvenţionalismul amorului ilicit funcţionează adesea ca aparentă soluţie la „criza de legic" a personajelor. Povestea de dragoste ilicită, ca spaţiu/pretext de evaziune, pare într-o primă instanţă a reprezenta panaceul universal. Scenariul având ca protagonişti pe Adriana şi falsul amant (flautistul, detestat în fond), fabuloasa legendă a prinţesei Cozadini şi a cavalerului de Adolphy (cântăreţul la mandolină) propun modele în care fuga romantică şi partenerul artist sunt elementele de inventar ale unei reţete pentru vindecarea de *spleen*. Ele sunt însă, în egală măsură, nişte scenarii ratate. Toate vorbesc, aşadar, despre *fantasma* amoroasă (şi, subiacent, despre neoplatonismul imaginarului bengescian), despre sublimarea în idealitate, despre naraţiunea având ca temă iubirea, despre realitate şi fictiv în scenariul erotic. Între amorul ca vină tragică al Biancăi Cozadini şi amorul ca morală, de nuanţă creştină, al Fetiţei din *A murit tanti Iulia*, personajele parcurg o cale a ispăşirii – prin moarte sau doar prin remuşcare.

Ca urmare a conjuncţiei faste între (în termeni lovinescieni) o „introspecţie ascuţită" şi un „lirism învolburat"[20], proza scurtă a Hortensiei Papadat-Bengescu realizează o intricaţie organică între naraţiune şi analiză.[21] Tudor Vianu nota asupra metodei: „Impresia se extinde în reflecţie generală. Sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea şi din această unire obţinem unul din acordurile fundamentale ale întregei opere."[22] În planul realităţii narative, asemenea conjuncţii se concretizează printr-o serie semnificativă de „rame şi înrămări" ale discursului, realizate fie prin tehnici ale juxtapunerii, fie prin

---

[20] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, ed. cit., p. 244.

[21] Cf. Florin Mihăilescu, *op. cit.*, p. 100.

[22] În *Arta prozatorilor români*, Ed. Contemporană, Bucureşti, 1941, p. 337.

Scanned with OKEN Scanner

prezența, în „pasta" imaginarului epic, a unor obiecte de artă altele decât *cartea* (semn al textului). Povestirea în ramă ca antiteză (de tip romantic) se realizează, în *Rochia miresii*, prin inserarea în discursul narativ a legendei despre prințesa Cozadini. Realitatea contemporană vocii narative, configurată atent după toate regulile obiective ale verosimilității, reprezintă un ritual ontologic degradat, deposedat de dimensiunea eroic-aristocratică a personajelor trăitoare în veacul al nouăsprezecelea. Ei i se opune narațiunea legendară, ce devine pentru ființa secolului douăzeci o narațiune legitimatoare. Modelul eroic al feminității îi rămâne însă mereu străin „eroinei" contemporane. În lipsa vocației tragice, aceasta (Fanny) rămâne la nivelul unei „ființări prin procură", model abandonat și el în final, căci obositor. Portretul Biancăi Cozadini este echivalentul wildianului portret al lui Dorian Gray și devine, în egală măsură în proza Hortensiei Papadat-Bengescu, un nucleu epic. Acesta, împreună cu diluatul portret epic al „artistului în tinerețe" din *Romanul Adrianei*, precum și cu analizele impresioniste ale operei *Aida* din același fragment, dau măsura fascinației tiparelor imaginare și a obsesiei sublimării realității într-un plan superior, al creației ideale, de tip artistic. Arta ca obiect real sau ca obiect de discurs realizează în textele bengesciene o punere în abis a ființei și lumii, un refuz al firii în realitatea sa concretă și o considerare a sa doar în ordinea spirituală, de expresie artistică. Estetismul subiacent unei atari poziții, coroborat cu impresionismul specific mai ales textelor bazate pe formula „subiectivismului obiectivat" narativ, precum și cu limbajul practicat de eul scriptural ca un *joc al suprafețelor* (mulat exemplar pe diversele etaje discursive) desemnează tot atâtea semne ale modernismului scriitoarei. Descifrând semnificații biologice și sociale, evocând raporturi familiale degradate de factori exteriori, atrasă de suferința dostoievskiană a sufletelor și a trupurilor minate de un morb secret, sau pur și simplu descifrând amalgamul de candoare și cruzime al vieții infantile[23], Hortensia Papadat-Bengescu configurează în nuvelele sale un discurs despre lume, despre ființă și despre sensul tragic al existenței.

---

[23] Cf. Mircea Zaciu, *Clasici și contemporani*, ed. cit., p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

PRE-TEXTUL SUBIECTIV

Romanele lui Anton Holban duc până la ultimele consecințe formula narativă a subiectivității. Din excesele acestei formule derivă uneori senzația de proliferare din sine însăşi, tumorală a discursului epic. Structura narativă a unor asemena romane trebuie însă văzută într-un context al dezvoltării istorice a prozei. Iese astfel la lumină o direcție epică ce vine polemic în urma realismului clasic şi a notației obiective. Din perspectivă universală, modelele fundamentale de raport vor fi Proust şi Gide, mereu prezente în teoretizările autorilor de gen. Pe o asemenea linie de concepere a construcției romaneşti, reflexele în creația literară vor fi nuanțate de accepțiunile particulare pe care un scriitor sau altul le conferă câtorva dintre principiile de bază ale acestei viziuni. Unul dintre ele este *autenticitatea*, iar generația subiectiviştilor interbelici români produce câteva moduri reprezentative de înțelegere a acestuia. Însumate, ele arată trei modalități de identificare formală a autorului empiric cu naratorul. Adică trei trepte de eludare a distanței dintre aceştia.

„Din mine însumi eu nu pot ieşi [...] Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi". Astfel declară Camil Petrescu în celebrul eseu *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*. Scriitorul iese totuşi din sine, atribuind textele intime orchestrate în *Patul lui Procust* altor voci. Personajele se confesează debordant, toate textele sunt în fond nişte jurnale, iar „autorul" (adică naratorul), un personaj el însuşi printre celelalte, îşi reține doar modestul rol de organizator al materialului epic. Din punctul de vedere al convenției narative, o atare „pudoare" auctorială traduce în fond o anume distanță, ce încă se mai păstrează, între „povestitor" şi „povestea" sa. Stratagemele prin care *Patul lui Procust* absoarbe lectorul în „realitatea" sa subiectivă țin de alt palier, şi anume tocmai de tehnicile susnumitei orchestrări.

În prefața la romanul *Şantier* din 1935, intitulat *Prezentarea unui roman indirect*, Mircea Eliade stabileşte la rândul său o accepțiune a autenticității. Autorul explicita acolo subtitlul romanului (adică *roman indirect*) făcând

Scanned with OKEN Scanner

de fapt o teorie narativă a *jurnalului*. La publicarea acestei transcrieri intime a unei părți a experienței sale indiene, Eliade își exprimă distanța față de text, dar și față de sine-cel care l-a scris cândva: „Jurnalul este al meu; mai exact, era al meu [...] Cândva a fost al meu, era scris de mine și poate mă oglindea [...] Au trecut de atunci câțiva ani [...] și jurnalul a încetat de a mai fi al meu. Îl public deci fără nici un sentiment de jenă. Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale." În locul personajului-construct de la Camil Petrescu descoperim aici un alter-construct, un sine devenit personaj, la fel de străin și exterior. Distanța dintre autor și narator e micșorată, dar ea există totuși. Faptul că cel dintâi ține să apară din umbră și să dea explicații creează o „ramă" a textului, care atrage atenția destul de drastic asupra lumii *exterioare* lui și care scoate forțat privirea din interiorul discursului epic. Trucul ultim al romanului subiectiv, în termenii pactului ficțional, este absența totală a oricăror semne despre „autor". Ea nu se poate realiza decât într-un singur fel, și anume când „autorul" devine narator, personaj și unic centru al lumii imaginate. Este cazul romanelor lui Anton Holban.

Scriitorul își propune o maximă provocare: romanul fără subiect. Aflăm aceasta din prefața la *Jocurile Daniei* (publicat postum), intitulată *Testament literar*. Autorul enunță aici un principiu al evoluției propriilor cărți. În viziunea sa, *O moarte care nu dovedește nimic* (1931) este un roman *dinamic*, în timp ce *Ioana* (1934) este un roman *static*. *Jocurile Daniei*, a cărui scriere o anunță în finalul prefeței, ar urma să ducă până la ultimele consecințe această din urmă formulă. Un fapt devine evident la lectura cărților, și anume acela că scriitorul topește în pasta epică a romanelor modelul proustian al memoriei analogice, precum și tehnicile temporalității aleatorii specifice francezului. De asemenea, în toate cele trei *jurnale* ale lui Sandu (personajul comun), și mai ales în cel din *Ioana*, subiectul care se confesează introduce adesea în confesiunile sale tema *scriiturii*. Gidianismul este evident. El trimite către două idei fundamentale: ficționalizarea lumii, pe de-o parte, și teoretizarea literaturii nude pe de altă parte. Acestor scheme narative li se adaugă *observația*, ca sursă fundamentală a prozei. O observație îndreptată nu atât asupra lucrurilor din afara subiectului, cât mai ales asupra întâmplărilor interioare și semnificațiilor lor. Romanul va fi prin urmare imobil epic și se va hrăni în exclusivitate din stări ale conștiinței. Textul va susține așadar analiza, în dauna sintezei, care rămâne definitiv în sarcina lectorului.

„O carte statică te obligă a rămâne înăuntrul oamenilor", afirma Holban în *Testamentul literar*. Romanul-jurnal propune tocmai un asemenea joc

Scanned with OKEN Scanner

al oglinzilor, bazat pe contrapunctele conştiinţei. Între analiză şi culpabilizare, între confesiune nudă şi ficţionalizare, romanele scriitorului urmăresc un destin interior al personajului. El funcţionează ca un portret mereu în mişcare şi prefacere, fluid, contorsionat. Măştile sale se schimbă permanent. Ele depind de o singură condiţie: a Adevărului interior, chiar dacă acesta nu poate fi definit decât ca sumă de adevăruri parţiale, momentane, succesive. Stările paradoxale ale protagonistului din *Ioana*, duse uneori până în pragul delirului, raporturile fracturate cu sine în relaţie cu femeia dorită din *Jocurile Daniei*, mărturisesc despre o conştiinţă dureroasă a propriului eu şi, mai ales, a propriei vulnerabilităţi. Din drama lucidă a indeterminării se nasc, narativ vorbind, finalurile deschise ale romanelor. Ele sunt menite „să obsedeze şi după lectura cărţii", afirmă scriitorul, şi trebuie să prelungească la infinit viaţa acesteia. Ca romane ale *relaţiei*, pseudojurnalele lui Holban sunt documente despre relativitatea (de nu chiar imposibilitatea) cunoaşterii. Subiectul nu se poate defini decât prin raport cu *celălalt*, or *celălalt* nu poate fi prins niciodată în tipare stabile. Fluid, elastic, romanul iese astfel din cadrele propriilor coperţi şi tinde a invada spaţiul exterior şi conştiinţa lectorului.

O moarte care nu dovedeşte nimic e unul dintre textele de referinţă pentru genul său. Anton Holban îl consideră însă doar un prim pas către o formulă epică ce-l depăşeşte şi care va începe să se concretizeze cu adevărat doar o dată cu *Ioana*. E de văzut însă dacă şi în ce măsură acest roman *dinamic*, în termenii autorului, se desparte în vreun fel de propriile sale teoretizări şi proiecte. Roman practic fără tramă, *O moarte care nu dovedeşte nimic* prezintă suma trăirilor rememorate ale personajului narator în contextul unui scenariu amoros. Scenariul în sine rămâne totuşi, mereu, un pretext, câtă vreme miza fundamentală a cărţii este subiectivitatea *raportorului* şi, în ultimă instanţă, *raportul* în sine, TEXTUL. Articulaţiile sale susţin o lume dramatică, în permanentă erupţie, un univers interior aflat sub presiunea limitei. Sandu, personajul central şi *povestitorul*, reconstituie în roman, fragmentar şi aleatoriu, o poveste de dragoste a cărei eroină e Irina şi al cărei subiect este el însuşi.

Figura feminină, comună, mediocră, devine tema predilectă a existenţei lui Sandu şi, în egală măsură, a tendinţelor lui despotice reformatoare. Este inaugurat astfel un capitol crud şi oarecum bizar în existenţa protagoniştilor, în care iubirea, devotamentul şi totala docilitate a femeii se conjugă cu plictisul estetului, dispreţul sau mila paralizantă

Scanned with OKEN Scanner

din partea personajului masculin. Incapabil de a lua decizii majore, după cum însuşi mărturiseşte întrun acces de luciditate extremă, el imploră hazardul săl scape de o legătură împovărătoare. Magia puterii supreme, vicioase, îi impune însă dependenţa faţă de victimă, a cărei absenţă îi creează stări de disconfort. Aflat la Paris pentru o perioadă de studii, răspunde plictisit scrisorilor Irinei, dar când acestea încetează să mai vină faptul determină în Sandu o izbucnire de sentimente contradictorii şi nelinişti. Vestea căsătoriei Irinei, la insistenţele familiei, declanşează o „criză de hipodoză" finalizată cu întoarcerea precipitată în ţară a protagonistului şi cu o bătălie a acestuia, în pragul isteriei, pentru recâştigarea femeii. Irina cedează afectiv, nu şi moral, căci refuză săşi părăsească soţul. Întors la Paris, Sandu află despre moartea violentă a acesteia (prăbuşită întro prăpastie la Sinaia), probabil o sinucidere, iar finalul romanului, prin celebra formulă „Poate a lunecat...", deschide piste vaste de interpretare asupra complexului psihologic al eroilor şi asupra calităţii şi semnificaţiilor gesturilor lor de pe întreg parcursul cărţii.

Procesele anamnezei, care reprezintă schema fundamentală a construcţiei romanului, insituie un univers imaginar desemnat printro poetică a absenţei. Precum în *Ciuleandra* lui Liviu Rebreanu, figura feminină se configurează aproape exclusiv prin discurs. Aceasta înseamnă în primul rând că „realitatea" personajului (şi, de asemenea, a universului romanesc) este una prin excelenţă ficţională. Figura ficţionalizată a Irinei se desprinde din paginile cărţii ca o proiecţie a conştiinţei analitice a lui Sandu, care oficiază, aproape mistic, ritualul discursiv al *închipuirii*. Ca element de relaţie, Irina devine în egală măsură un pretext pentru configurarea profilului *povestitorului*. Paradoxul (şi este cazul tuturor celor trei romane ale lui Holban) vine din faptul că protagonistul, un personaj narator, are mereu nevoie de termenul secund al cuplului (iubita) pentru a se construi pe sine ca figură. O proză „pură", la persoana întâi *despre* persoana întâi pare ai rămâne mereu imposibilă vocii care vorbeşte. Comunicarea de sine nu se poate realiza decât în prezenţa unor reactivi care, în cazul romanului lui Holban, sunt reprezentaţi de rama scenariului amoros şi, mai ales, de prezenţa catalitică a femeii. *O moarte care nu devedeşte nimic* este aşadar, ca şi *Ioana* sau *Jocurile Daniei*, un roman *de relaţie*.

Asupra autenticităţii discursului subiectiv privirea critică se cade să zăbovească mai cu atenţie. În *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu diferenţia între romanul „conştiinţei", „psihologic" şi „de analiză", în funcţie de

Scanned with OKEN Scanner

modalitățile discursive implicate în fiecare dintre speciile genului[1]. Din perspectiva modelului narativ în care vocea auctorială disecă, numește, circumscrie, explicitează etc. trăirile eului pe care îl susține verbal, *O moarte...* este un roman de analiză. Din acest unghi de vedere, *autenticitate* nu se mai poate referi la valoarea de adevăr a lumii și ființei configurate textual, ci doar, cel mult, la valoarea lor de adevăr *relativ*, subiectiv. *O moarte...* va fi așadar un roman al realității deformate (subiectiv) a eului, ipostază complicată încă de marca *ficționalității*, căci Sandu, în termenii aceluiași Nicolae Manolescu, „scrie un roman". Acestea toate implică o natură dialogală a discursului, în care protagonistul parcurge un traseu *confesiv*. „Jurnal" sau „roman", „realitate" sau „ficțiune" sunt mizele textului și, în egală măsură, sursele naturii sale fascinatorii. Sub un atare semn al dubitației, structurile narative se organizează după un set minimal de linii de forță, ce coagulează un univers determinat de ideea *deschiderii*.

Romanul poate continua la nesfârșit. Glosele naratorului asupra propriilor stări interioare, rememorate la întâmplare, configurează o istorie eliberată de granițele *istoricității*. Textul în sine devine rama altui text, iar perspectiva narativă capătă accente specifice. Important este în roman nu momentul (timpul) povestirii, ci acela al poveștii. Actul scriiturii, ca „accident" necesar întro ordine a căutării și elucidării de sine, devine un pretext pentru rememorarea dramei. Diegeza e marcată prin timpurile trecute ale verbelor narării. Înțelegem așadar din text că cineva „povestește" o capcană aceasta, întrucât, dincolo de distanța invocată printrun atare regim verbal, instanța narativă trăiește la modul intens felia de viață chemată în memorie. Perspectivismul e astfel abolit prin intensitatea trăirii. În aceasta constă și diferența dintre un roman al *rapoartelor* (de tip camilpetrescian), care organizează, prin însumare, o imagine completă asupra omului/ istoriei dintrun text, și un roman al *raportului*. În cazul din urmă raportorul, unic, prin discursul eminamente subiectiv, oferă o privire asupra lucrurilor mult îngustată (judecând într o ordine a convențiilor realismului, fie el psihologic), însă mult mai complexă din punctul de vedere al individualului. Natura încetează astfel să mai fie un reper și ei i se substituie Umanul.

Fundamentate pe o asemenea ordine a epicului și pe ideea de roman „static" (în termenii autorului însuși, din *Testament literar*, unde se revendică explicit de la modalitățile proustiene), profilurile personajelor se configurează

[1] *Arca lui Noe.Eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, București, 1999, pp. 450-452.

Scanned with OKEN Scanner

în chip „artificial". Aceasta presupune organizarea naraţiunii după o sumă de obsesii ale conştiinţei povestitoare. Una dintre aceste obsesii, conform declaraţiilor scriitorului, este moartea. Caracteristica fundamentală a textului holbanian este aceea că moartea, dincolo de o experienţă ontologică, devine un subiect de meditaţie intelectuală. „Artificialitatea" romanului lui Holban iese poate cel mai bine în relief prin prisma acestui topos textual. Mereu „în oglindă", în relaţie, discursul propune o formulă de comentariu asupra morţii ca *proiecţie*. Sandu imaginează moartea Irinei şi glosează asupra acestei ipoteze ca asupra unei certitudini. „Moartea Irinei n ar putea fi decât mediocră" afirmă el, consfinţind o dată mai mult postura sa de „stăpân" absolut şi despotic. Urmează: „E plictisitor cum natura sileşte pe toţi oamenii să joace un rol la care nu se pricep. Te dezgusti de ei văzându-i aşa de stângaci[...] Trec hotare nemăsurate şi măsură cu metrul. Irina nar putea înţelege un astfel de moment, ar vorbi tot timpul şi chiar ar da din mâini", încheie Sandu oripilat. Se găseşte aici o imagine fidelă a spiritului romanului. Moartea ca eveniment îşi pierde conotaţiile sacre şi devine o poză. Mecanica lumii a suferit o modificare radicală: ritualul existenţei e înlocuit prin convenţie, iar sursa acestei mutaţii stă în mediocritate. Dar şi în formula intelectualului de a eluda spaima (teroarea!) de finalul suprem prin transferul acestui teribil moment într-o zonă eterată a ideii discursivizate, a convenţionalului. Căci nu rămân străine conştiinţei naratorului întrebările fundamentale privind sfârşitul („Sau pot fi sigur că eu, în momentul morţii, voi fi mai puţin mediocru?"). Ele sunt însă permanent eludate. Tensiunea unor asemenea momente este mereu dezamorsată prin transferul lor într-o zonă a comentariului lucid, a filtrului inteligenţei ce instituie convenţii: „În orice caz, voi fi atât de curios să mă văd cum sunt, că *sentimentele mele nu vor mai fi spontane*. Cu tot gustul pentru adevărul pur, în momentul cel mai tragic voi fi *artificial*" (s. n.).

Tensiunile reprezintă problema fundamentală a personajului holbanian. Tensiunii morţii i se preferă, prin *eludare*, tensiunea vieţii, iar aceasta se încearcă la rândul ei a fi dezamorsată prin *elucidare*. Întreg traseul epic din *O moarte care nu dovedeşte nimic* e o încercare de elucidare de sine în scopul eliberării de tensiunile interioare. Finalul romanului este, din acest punct de vedere, simptomatic prin evoluţia şi mutaţiile copleşitoare care se petrec în trăirile şi discursul interiorizat al personajului, pe întinderea a nu mai mult de o pagină. Moartea Irinei „a stricat toată arhitectura presupunerilor mele" se lamentează Sandu, cu o semnificativă doză de consternare. „Acum

Scanned with OKEN Scanner

înțelegeam totul. A fost convinsă cămi este de prisos și dispăruse. Și, supremă abnegație, preferase sămi pară ușuratecă, numai să nam remușcări[...] În sfârșit înțelegeam. Nu mai era nici o îndoială asupra bietei nenorocite." Evident că o astfel de atitudine este susținută încă de un imens orgoliu de unicitate. Rămâne totuși mutația fundamentală, turnura dramatică pe care poziția personajului o suferă față de „elementul de relație", care este iubita. Propoziția finală („Poate a lunecat...") reduce la zero aparenta clarificare, suspendând din nou eroul deasupra unui vid al incertitudinii. Conform mărturisirilor lui Eugen Lovinescu din *Memorii*, Holban însuși, într-o convorbire cu maestrul, își exprimase dezacordul față de interpretarea acestuia, după care cuvintele enigmatice ale finalului denunță graba eroului de a se scutura de povara remușcării. Dimpotrivă, relatează Lovinescu, poziția autorului era că eroul ar fi preferat tacit ca Irina să se fi sinucis; așadar nu remușcarea îl chinuie, ci „nemulțumirea că nu fusese satisfăcut în nevoia lui de siguranță și poate de orgoliu".

Luciditatea este o alta dintre obsesiile romanului. Analitismul, de altfel, o presupune cu obligativitate. Construcția textului se sprijină pe un comentariu conștient asupra propriilor stări. Drama camilpetresciană a lucidității se regăsește în cartea lui Holban, deși mai discret. Tragicul, aici, îi este rezervat personajului „de relație", femeii o figură „mută", care nu se poate apăra, prin discurs, de avatarurile suferinței. Naratorul în schimb o face, eliberând din sine, prin suportul limbajului, tensiunile interne. „E curios cu ce luciditate și fără nici o iluzie o judecam tot timpul. Asta nu ma împiedicat, poate din indiferența cu care primeam aceste noutăți, ca să adaug «poate mă înșel»", afirmă Sandu, jucând cinic o mască a incertitudinii. Din punctul de vedere al schemei narative luciditatea capătă și un alt aspect: acela al conștiinței de sine a naratorului, ca instanță implicată întrun act al scriiturii. „Mă recitesc", afirmă personajul-scriitor. Este prezentă inclusiv conștiința modelului: „Așa găsesc de identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral." O luciditate excesivă, narativ vorbind aproape sinucigașă. Sunt de remarcat de asemenea fragmentele realist clasice, care, inserate în structura analitică a cărții, îi „șochează" sistemul. „Fluturatecul" Bombonel, frumoasa Ivonne Segal, spălătoreasa Dumitra ori boierul Barbu Pandele se constituie ca surprinzătoare dar perfect autentice fiziologii. Portretele se insinuează în structura romanescă pe același suport al amintirii și reprezintă singurele fragmente în care povestitorul „iese din sine" și apelează direct la modele

Scanned with OKEN Scanner

„din natură". Cel mai reuşit dintre ele rămâne Bombonel, o figură dintrun panteon baroc, amintind de Aubrey de Vere, de care îl leagă în egală măsură excesul „artistic" al aparenţei şi tragedia autentică ascunsă în dosul măştii estetice. Ceea ce integrează coerent aceste fiziologii în ansamblul romanului este tema comună a morţii. Patru profiluri desemnând patru chipuri diferite ale morţii, ele întregesc imaginarul epic printrun contrapunct tragic.

Analiză şi relaţie, moarte şi tensiunile trăirii, natură şi interioritate, roman în roman sunt, toate, serii constitutive ale unui text gidian în esenţă şi proustian în formulă, deloc străin de frământările unui nou arhetip uman al modernităţii. Conceptul de autenticitate este susţinut aici printr-o serie de formule: a romanului-confesiune, a jurnalului ficţional, a autoanalizei lucide a eului. Însă *roman, ficţional* şi *analiză* desemnează, toate, o arie semantică a *controlului*. Holban însuşi mărturisea, în *Testament literar*: „Autorul a rămas stăpân pe destinele lui Sandu. El a lucrat să proporţioneze diferitele instincte ale lui Sandu. Şi poate s-a priceput uneori să inducă pe lector în eroare [...] Pentru ca Sandu să nu-şi facă mărturisirile la întâmplare, a fost munca mea cea mai grea". Acest fapt naşte întrebări, câtă vreme, în paradigma subiectivă, *controlul* (de orice fel) e o noţiune odioasă. Structurile literare se organizează în două tipuri de soluţii la această criză. Ambele sunt forme obsesive de abolire a controlului. Una propune spargerea imaginii (prin Max Blecher), cealaltă spargerea limbajului (prin Urmuz). Prima optează pentru halucinoză, ca delir imagistic, a doua pentru absurd, ca delir verbal. Sunt practic ultimele cărţi pe care le joacă modernismul, înainte de libertinajul babilonic al postmodernităţii. Despre acesta din urmă, însă, e de discutat în alte, posibile, contexte.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTOARCEREA TEXTULUI

A vorbi despre „ontologia textului literar" poate fi o întreprindere riscată. Căci un atare discurs poate tinde să acrediteze textului o stranie autonomie, fundamentată pe un principiu al operei ca „entitate psihologică", aptă a-şi determina propriul destin şi care, o dată născută, s-ar mişca prin lume aidoma unei bizare fiinţe aproape mitologice. O ipostază neliniştitoare, câtă vreme ele, textele, deţin puterea fascinatorie de a absorbi subiectul uman în universul lor fantasmic, de a-i furniza propuneri de real capabile să concureze „realitatea" însăşi şi măsurile ei absolute. Ca „fiinţă a lumii" însă, viaţa oricărei cărţi e la rândul ei supusă hazardului (obiectiv sau nu) şi categoriilor extranee. Destinul ei o poate purta prin „locuri bune", ca şi prin „locuri rele". Istoria, feroce câteodată, închide textul în „osuarii" intangibile, cum le-ar spune Eugen Lovinescu, ori, mai grav, în fortăreaţa adâncă, detestată şi inexpugnabilă a *sertarului*. Istoria estetică şi istoria politică sunt cele două mari variabile ale lumii, care afectează existenţa fiinţei textuale.

Destinul literar al romanului lui Alexandru Vona *Ferestrele zidite* reprezintă o astfel de imagine simptomatică şi absurdă a degradării valorilor într-un spaţiu agresat, supus unui regim politic pervertit şi ilegitim. Scrisă în trei săptămâni, în 1947, cartea va rămâne o operă de sertar. Ultimul laureat al premiului Fundaţiilor Regale, Alexandru Vona pleacă în 1947 la Paris lăsând în ţară manuscrisul romanului, a cărui apariţie va fi astfel întârziată cu aproape cincizeci de ani[1]. Într-o retorică a virtualităţii, textul lui Alexandru Vona, recuperat şi oferit tiparului după o jumătate de secol, incită la reflecţii asupra unui alt (posibil şi ratat) destin al literaturii române a ultimelor decenii. Rezultat al unui impuls scriptural aproape inexplicabil, conform mărturisirilor autorului textul „se scrie" pe sine, forţează graniţele limbajului şi percepţiei

[1] *Ferestrele zidite* apare în 1993 (şi e republicat în 1997) la Ed. Cartea Românească.

Scanned with OKEN Scanner

şi îşi organizează propriile serii motivice şi viziunea. El se înscrie, deşi dificil de clasificat, între suprarealism şi onirism[2], între viziunea romantică şi halucinoza modernistă, între existenţialism şi gotic[3] şi se raportează la o familie de spirite înrudite cu puţini reprezentanţi în peisajul literar autohton, dar desemnând o ilustră castă în literatura europeană. Din magma materialului epic al romanului trama se conturează difuz, ca un element secundar în economia textuală. Textul este o transcriere la persoana întâi a unei serii de stări şi viziuni ţinând de acuta interioritate a unui personaj cu o sensibilitate aproape maladivă. Naratorul e o figură individualizată exclusiv prin elementele propriilor trăiri. Printr-un joc în care dialectica privirii ocupă un loc fundamental, el cunoaşte o familie bizară, alcătuită din trei personaje incerte (mamă, frate şi soră), învăluite de mister, care declanşează un joc al puterii şi disimulării ce se desfăşoară în teatrul unei case amintind de decorurile gotice şi romantice din literatura saxonă.

Pe coordonatele unei „estetici a tainei", a misterului absolut de esenţă romantică textul lui Vona acreditează un traseu oscilant, între o lume a adevărurilor obiective şi o „irealitate imediată" de tip blecherian, al cărui spaţiu generator este „locul psihic" al creierului naratorului[4]. Apologia organului gândirii, a construcţiei fantasmice aici, în romanul lui Alexandru Vona este doar parţial asimilabilă dicteului automat de factură suprarealistă. Notaţia suprarealiştilor viza în primă instanţă o plonjare în zonele abisale ale fiinţei, în care juxtapunerea simbolurilor face sens conform unei gramatici

---

[2] Vezi Ion Pop, *Între suprarealism şi onirism*, în „Apostrof", nr. 12/1997, pp. 105-108.

[3] Vezi Ion Vartic, *Castelul interior*, în „Apostrof", nr. 12/1997, p. 110.

[4] *Ibidem*, pp. 111, 113. Criticul avansează de asemenea o subtilă ipoteză a dua-lităţii imaginarului textual: „Romanul are o riguroasă ambiguitate, nedezmințită până la capăt, putând fi citit continuu în două registre: primul, psihanalitic şi junghian, al doilea, magic şi sacru [...] La primul nivel, pare că necunoscuta şi însoţitorii ei traşi de firul secret al unei istorii tenebroase şi impenetrabile – de-vin «locuitorii unui teritoriu interior», pentru că, asemeni personajelor piran-deliene, şi-au aflat scena psihică pe care să-şi reprezinte drama [...] Al doilea registru, sacru, al cărţii se conturează deplin în capitolul al XIV-lea, ce devine complementar cu al XVI-lea. Necunoscuta, făcută parcă dintr-un «aluat astral», e călăuza firească – prin labirintul „pădurii de obscurităţi" – a unei expediţii catabazice", iar „legenda ruinelor vizitate vorbeşte tocmai despre *metamorfoză* şi «tămăduirile miraculoase», adică de mântuirea prin sărut dată de cel neînfricat de faţa înspăimântătoare a frumuseţii transcendente." (pp. 113-114).

Scanned with OKEN Scanner

psihanalitice, iar traseul reprezenta unul al descoperirii de sine. Construcțiile fantasmice din *Ferestrele zidite* pleacă în schimb de la „cărămizile realului" și propun nu explicații ale ființei, ci ale evenimentului, proces în care subiectul comentator este mereu egal cu sine și în care voluptății surprizei i se substituie imperativul necesității.

Ca spațiu favorit al ființării, „locul psihic" dindărătul ochiului închis găzduiește o realitate fulgurantă, bazată pe principiul libertății asociative. Viziunea romantică a ochiului închis afară ce înăuntru se deșteaptă, prin care eul narativ configura scenarii mitice, este înlocuită aici prin tehnici proustiene, de o calofilă stilistică a dispersiei în esențele lumii, în resorturile intime ale gestului minimal. Se configurează astfel nu un spațiu de evaziune, nu un univers compensativ, ci un spațiu prim, natal. Ruperea din el echivalează unei traume și are repercusiuni în ordinea internă a ființei: „Eram trist, dar nu ca în toate zilele, mai precis, ca în fiecare început de zi, de tristețea multiplă a ochilor întorși de pe farmecul conturelor interioare [...], a creierului rupt din lanțul aventurilor de dincolo, aventuri în care toate nuanțele sunt semnificative – zâmbetul înfim de pe obrazul fetei înseamnă că undeva în spatele meu s-a deschis o fereastră, se simte umbra norilor albi, respirația prăpăstiilor albastre și vântul rătăcind prin ramurile grațios ondulate ale plopilor, astea toate, bineînțeles, numai din marginea ridicată puțin a buzei umede – de tristețea sângelui ce-și găsește în vacanța somnului prilej pentru călătorii din ce în ce mai savante și o altă conștiință voluptuoasă, a sângelui ce trebuie să alimenteze din clipa în care ne trezim membrele absurd agitate ce-l reduc la rolul lui umil de mesager orb al vieții."

„Lanțul aventurilor de dincolo" în care conștiința, fericit captiv în „mările de spume", rătăcește cu voluptatea creatorului de lumi într-un spațiu virgin, al posibilităților absolute, desemnează o obsesie a călătoriei cultivată senin de personajele unui Mateiu Caragiale și recompusă aici pe temeiul necesității organice. Fantasma lucidă a Crailor descoperea, în textul caragialian, un act gratuit și sublim prin configurarea unor „propuneri de real" în „rama" istorică a ultimului veac estet al umanității. În *Ferestrele zidite* gestul nu de fugă, ci de alunecare a eului narativ descoperă resorturile intime ale unui model ontologic. O subtilă alienare marchează existența personajului, care „resimte" lumea („realitatea reală") ca pe o sumă de elemente/ procese a căror esență intimă, o dată descoperită prin contemplare și acutizarea percepțiilor eului, trădează masca pragmatică și dezvăluie, dincolo de aceasta, o rețea de subtile legături în a cărei sinergie

Scanned with OKEN Scanner

ființa este definitiv cuprinsă. Se configurează în acest chip o „supra-realitate" în chiar miezul realului, ce decurge dintr-un mod al „trăirii în esență" și care conferă textului marca unui existențialism sui-generis. Acesta e teoretizat prin instrumente ce țin de tehnicile impresioniste: „asociațiile diurne [...] încearcă să clarifice obiectele, ceea ce coincide adesea cu destrămarea lor. Tăcerea devine cu timpul un leagăn ce se mișcă încet [...] și care mă aduce mereu, peste o prăpastie, deasupra întâmplărilor în aparență numai nesemnificative cu care mă întorc de afară. Mă țin cu mâinile crispate de frânghii, în timp ce ochii îmi joacă pe obiectul tot mai îndepărtat de prima lui identitate și care ia, în noile lui ipostaze, proporții insuportabile". Atari demonstrații susțin structura subiectivă a discursului narativ. Ele sunt dublate de un metaforism ce permite o fluidă glisare între exterioritate și interioritate, între corporalitate (obiectual) și inefabilul transfizic („tristețea aceasta [...] se retrage încet ca apele refluxului; pe plaja corpului rămân numai, uneori, ca în anumite crevase, ochiuri de fluid amar").

Modelul ontologic prefigurat în *Ferestrele zidite* implică o modalitate involuntară de cunoaștere a lumii. Eul plonjează (este atras) în analiză și descriere pe baza unor structuri asociative. Proustianismul textului rămâne însă parțial. Fluxul conștiinței, asociațiile libere pun în ecuație un întreg bagaj semnificativ de cunoaștere prestabilită, la care eul apelează prin procese anamnetice. Schema narativă a romanului propune două tipuri ale anamnezei. Ca o provocare la adresa „lumii ce se cere descifrată" sau, alteori, ca adjuvant al demonstrațiilor subiectiviste, eul narativ apelează la anamneza *selectivă*, conștientă, construită epic pe structura „îmi amintesc că...": „nu pot să-mi aduc aminte dacă într-adevăr credeam sau nu că în odaia mamei se muta, când plecau părinții din oraș, dracul [...] în orice caz, *știu* că-n fiecare din acele seri, de când se întuneca, se umplea casa de neliniște."(s.n.) În aceasta ipostază, obiectul amintirii este discursivizat, gramaticalizat, supus analizei. Ceea ce rezultă este un termen definind o stare (în citatul dat „neliniștea"), stare ce definește raporturile ființei cu lumea pe segmentul de text care urmează izolării și circumscrierii termenului. Pe de altă parte, ca reacție a ființei „provocată de lume", sub imperiul „tensiunii de a fi", eul evadează de sub presiunea limitei prin anamneza *„derapantă"*. Saltul în hiperspațiul amintirii, marcat textual cel mult printr-un alineat, proiectează personajul într-un topos al jaloanelor fixe, mai puțin surprinzător, mai confortabil.

Scanned with OKEN Scanner

Universul narativ din *Ferestrele zidite* asociază cuvântul obiectului. Lumea obiectelor, „realitatea reală", obturează însă esențele intime, energia subtilă a lucrurilor. În demersul perpetuu pentru revelarea și explicitarea sinergiei elementelor, eul resimte trădarea cuvântului și se refugiază în tăcere. Implicit (printr-o aferează strictă a dialogului) și explicit (prin subtile teoretizări, adesea metaforizante), economia narativă a romanului susține structurile epice subiectiviste (anamneza, asociațiile libere, discursivizarea stării) printr-un monolog interior ce desemnează o mutare a interesului dinspre comunicare înspre discursul introvertit. Ceea ce rezultă e o structură mixtă, care alternează fluxul conștiinței cu povestirea la persoana întâi. Singurul Cuvânt, așadar, este cuvântul interior. Tăcerea reconfigurează lumea, o resemantizează: „câteodată tăcerea coboară între noi de pe un plan al irealității, în care nimic nu mai are vreo semnificație și liberează lucrurile înfeudate în restul timpului utilității lor. Se produc atunci dezechilibrări bizare și se creează cu totul alte ierarhii". Alteori procesul este autoindus („știu să «fac somn»"). A „face somn" echivalează lui „a face sens", iar incursiunile în universul (re)construit funcționează nu doar ca panaceu pentru conștiința în tensiune, ci și ca joc al cunoașterii.

Galeria „figurilor de ceară" – ciudatul bestiar al personajelor din roman – își desfășoară contururile în spațiul-capcană al „casei cu ferestrele zidite". Imaginea se încadează într-un topos citadin provincial, marcat de o apatie ce favorizează călătoriile interioare. Acestea se desfășoară cu precădere în geografia intimă a personajului narator Spațiul psihic devine astfel echivalentul casei, romantic izolată în sălbăticie, a bizarei familii fără nume ce face obiectul de interes al protagonistului. Ea dezvăluie o arhitectură închisă, semn imuabil al unei eternități misterioase și răbdătoare, ca însăși istoria, ce „văzuse multe generații stingându-se pe rând". Lăcaș al penumbrei, înconjurat de o natură agresivă, casa reprezintă imaginea în oglindă, tăcută, a grotei labirintice dintre vechi ruine de cetate (efigii ale derealizării „realității reale") în care naratorul, preopinentul său și hieratica femeie (soră/ amantă?) traversează momente de maximă intensitate. Jocul măștilor săvârșit de personajele-antinaturi cuprinse de o frenezie a disimulării uzează de scenografia aproape mistică a acestui spațiu-salon al tăcerii, în care ființele încarcerate se supun unei dialectici a nerostitului. Finalul, deschis, lasă sub semnul întrebării „realitatea reală" a întâmplării, dovedind mai degrabă că textul întreg este o fantasmă pletorică, o halucinație întreținută de un patologism psihic al eului scriptural, situație în care discursul romanesc dezvăluie o structură oglindită de „vis în vis în vis...".

Scanned with OKEN Scanner

Salvându-se aproape miraculos de la un destin ratat de „literatură de sertar" şi marcând un moment de calitate în istoria literaturii, romanul lui Alexandru Vona propune o viziune fascinantă asupra interiorității, alături de o scriitură ce dă măsura unui prozator de talie remarcabilă. Tehnicile narative ale edificiului romanesc, atmosfera saturată de o dialectică aleatorie a stării, imaginarul subiectiv adaugă elemente esențiale perspectivei asupra discursului epic autohton şi desemnează textul ca pe o necesară experiență de lectură.

Scanned with OKEN Scanner

PARTITURILE TEXTULUI

Romanul *Orgolii*, al lui Augustin Buzura, se înscrie mai înainte de orice într-o tipologie a prozei-discurs[1], ceea ce înseamnă, în egală măsură, o proză a reflecției de natură morală și politică. Judecat, la momentul apariției, în termeni de „realism social"[2], *Orgolii* se deschide însă, într-o măsură cel puțin la fel de mare, analizei psihologice. Carte nu doar a „moralei", ci în primul rând a conștiinței, care se raportează la o istorie absurdă și revoltătoare, romanul realizează epic o fișă a adevărului și erorii, a constrângerii și revoltei, într-un univers determinat dur și periculos de structurile unei *autorități* frauduloase.

Mecanismele textului lui Augustin Buzura țin în primă instanță de modalitățile discursive pe a căror osatură se configurează imaginarul epic. Capcanele istoriei par a nu avea putere asupra scriitorului. Acesta ignoră figurile discursului esopic, aparent singurul în măsură să ofere, în epocă (1977, anul apariției romanului) posibilitatea comunicării scrise cu publicul potențial. Fetișul limbajului metaforizant, aluziv, jocurile codificării într-o grădină barocă a cuvintelor, în care nimic nu este ceea ce pare a fi, structurate fundamental pe ideea labirinturilor și profitând din plin de posibilitățile unui *spirit al veacului* subsumabil (încă) titulaturii de textualism îi rămân străine lui Augustin Buzura. Scriitorul preferă discursul explicit, frontal. Imaginilor impresioniste ale lucrurilor și faptelor li se substituie însești numele lor. Conform parabolei biblice, numirea înseamnă stăpânire. Pentru Augustin Buzura stăpânirea, romanul, înseamnă posibilitate de cunoaștere, iar aceasta se întâmplă prin disecția și analiza clinică a lumii.

---

[1] Vezi Valeriu Cristea, *Un monolog al exigenței*, în „România literară", nr. 14/ 6 apr., 1978.

[2] Vezi Eugen Simion, *Realismul social*, în același număr al revistei (vezi nota 1), care dedică un spațiu foarte larg publicării romanului și orchestrează o sumă de opinii critice în legătură cu acesta.

Scanned with OKEN Scanner

În *Orgolii* eul narativ atacă, în primul rând, asupra limbajului. E o des-coperire, o devoalare şi o diagnosticare a acestuia, mai ales în ipostaza sa trădătoare. *Orgolii* este, mai înainte de orice, o carte a tăcerilor şi a rostirilor interioare, o carte în care prezentul verbului este suspendat, iar nesfârşitele erori de comunicare duc la ipostaza logosului ca suport al unei „lecturi" improprii a lumii. Măsura în care această „lectură" este voită, conştient elaborată, aşadar im-pertinentă, oferă dimensiunile dramei universului narativ. Între adevăr şi minciună, între comunicarea de sine şi jocul distorsionant al „politicii limbajului", în text se diferenţiază două tipuri discursive. Protagonistul romanului, Ion Cristian, reprezintă ipostaza eroică a fiinţei morale, mereu obstrucţionată de cuvântul trădător. Conştiinţa puterii limitate, de nu chiar destructive a cuvintelor conduce mereu personajul pe o cale sinuoasă a luptei cu sine dar şi cu verbul. Chirurg şi cercetător celebru, destinul său cuprinde un episod traumatizant: acela al anchetei şi detenţiei politice. Gestul moral de a fi operat rana de glonţ a unui conspirator anticomunist devine un cap de acuzare, iar Cristian parcurge etapele danteşti ale anchetării şi prizonieratului. Morala abstractă şi valorile absolute sunt dinamitate prin forţa brută a primitivismului. Duelul dintre anchetat şi anchetator (Varlaam, figură tipică a torţionarului) se poartă, dincolo de agresiunea fizică, pe coordonatele a două modalităţi de limbaj, configurând două universuri *etice* antagonice. Enunţarea adevărului, ca unică reacţie posibilă din partea fiinţei morale agresate, se încrucişează dramatic cu tentativele de coerciţie înspre distorsiune din partea insului primar, într-un joc de putere a cărui regulă primă este absenţa regulii. Limbajul care instituie este înlocuit aici de limbajul care destituie, iar lumea îşi pierde echilibrul. Negarea valorilor şi a adevărului instaurează un regim al alienării, în care detenţia protagonistului şi sărăcia pe care familia sa e silită să o suporte reprezintă configuraţia absurdă a unui univers răsturnat, a fiinţării într-un vis al nefiinţei. Agentul perturbator este cuvântul delator, mostră a rostirii pervertite, politizate, instrumentalizate. El desemnează romanul ca un text al *interpretărilor* – al unor *succesive* interpretări ale realităţii, ce tind să ducă la desfiinţarea acesteia ca atare. Pervertirea limbajului este resimţită acut de către Cristian şi denunţată. Se justifică aici modelul activist, energetic al personajului, căci singură făptuirea diferenţiază între realităţile (bune şi rele) ale lumii. Unica modalitate de a face sens stă în ignorarea fluviului de vorbe. Judecata faptică se substituie oricărei alteia. Într-un univers în care cuvintele sunt „devalorizate, îmbătrânite, golite de sens", în care „aceleaşi fraze erau utilizate şi de laşi şi de curajoşi",

Scanned with OKEN Scanner

măsura verbului devine insuficientă sau injustă. Perversa răsturnare de valori în lumea căzută sub istorie, în care eroul devine victimă, iar torționarul se absolvă moral prin senina recunoaștere a vinovăției duce, totuși, la moartea ființei. Textul pare a soluționa o atare criză prin imagini naturaliste ale decăderii umane. Exemplară din această perspectivă este figura procurorului Redman, fostul prieten și delator al chirurgului Cristian, copleșit mai târziu, de un cancer avansat. Medicul glosează asupra caracterului acestuia de „plantă fără rădăcini, aptă să trăiască doar atât cât tentaculele vor găsi o alta dispusă să-l suporte [...] Un om care practic a încetat să existe", care, probabil, „în condițiile normale ar fi putut totuși să se dezvolte", dar care rămâne „un psihic minimalizat, prelucrat, lipsit de mobilitate". Fariseismul făpturii umane sub vremi, păcatul capital al vanității și violența defulării prin minciună configurează un imaginar al dramei dezumanizării, pusă în antiteză cu verticalitatea ființei pentru care asumarea morală devine un mod de existență.

Orgolii este un roman centrat, construit pe modelul cuceritorului. Ion Cristian e un erou ce se revendică de la o tipologie de esență romantică, a personajului excepțional, ieșit din contingent, suprauman prin însăși umanitatea sa profundă. Etapele devenirii sale configurează un traseu al cunoașterii o cunoaștere de lume, căci, caracterial, eroul este complet de la primele pagini ale romanului. Episodul social din Paris, în care protagonistul, prins într-o revoltă de stradă, încearcă gestul lapidării, conturează profilul unui om de o profundă esență morală. Povestea de dragoste cu fascinanta Cristina ipostaziază o criză a trăirii ce complinește destinul personajului. Figura exaltat romantică a femeii reprezintă un principiu complementar, un dublu feminin al eroului. Intensitatea trăirii și violența suferinței după destrămarea poveștii de dragoste configurează, dincolo de o schemă erotică în decor parizian, un scenariu al privirii în oglindă și al regăsirii de sine-întreg. Spargerea unității adamice determină o suspendare a ființei deasupra vidului existenței. Forța eroului stă însă, mereu, într-o fundamentală capacitate de supraviețuire. Trăindu-și eșecul, Cristian pătrunde într-o altă vârstă ontologică. Figura feminină tutelară este, de această dată, Stela, prezență ocultă, discretă, încarnare a ordinii existențiale și a cosmosului recentrat. Opțiunea nu este întâmplătoare. Pentru personajul Cristian, reconfigurarea lumii înseamnă recalibrarea ei. Figura feminină nu mai este alterul, ci umbra eului. Relația nu mai e, așadar, una de complementaritate, ci de identitate. Centrul lumii devine acum profesia și, mai ales, cercetarea – un alt model al cunoașterii.

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi în naraţiunea de tip legendar, personajul feminin trece în nefiinţă răpus de boala împotriva căreia eroul luptă. Relaţia de cauzalitate e însă inversată. Episodul tragic nu stă la originea demersului, ci vine ca o formă de pedeapsă, precum în tragedia clasică, pentru vina dată de dorinţa de a se depăşi pe sine şi, mai ales, de a depăşi Natura.

Profilul protagonistului din *Orgolii* este unul polimorf. Dincolo de ipostaza odiseică (model al cuceritorului şi al călătorului), figura alchimistului, pierdut în nesfârşite combinaţii ale elementelor, căutător fervent al *licorii vindecătoare*, configurează un model al maestrului vrăjitor. Legendă vie, personaj sacrosanct, ce supravieţuieşte istoriei, Cristian îşi are sanctuarul în laboratorul de cercetări – spaţiu izolat şi izolant, situat în afara limitelor lumii, păzit cu străşnicie de cerberul Anania. Templu, sacru, intangibil, despre care textul oferă o minimă descripţie, laboratorul este lăcaşul „licorii" şi al maestrului, în care misterul predomină şi stăpâneşte. Mitologia căreia îi dă naştere este o urmare firească a acestuia. Căutarea citostaticului reprezintă un proces de pătrundere a tainelor firii, de penetrare a misterului naturii şi al elementelor. Magia alchimică a „licorii vindecătoare" este echivalentă căutării panaceului universal. Drumul până la el este un drum al pragurilor, o cale a zbaterii şi suferinţei, a trădării şi erorilor. Singura călăuză rămâne conştiinţa. Ea salvează fiinţa de la cădere liberă şi justifică în ultimă instanţă opţiunea sa pentru această din urmă *nouă ordine* asumată.

Orgolii propune două modalităţi ale discursului narativ. Dominantă este naraţiunea auctorială, ea însăşi un melanj de scheme discursive ce se întind de la dialogul direct sau descrierea în cheie realistă şi până la monologul interior. Prezenţa instanţei auctoriale este, însă, întotdeauna pregnantă. Eul narativ stăpâneşte discursul cu o mână forte, imprimându-i nuanţele dorite şi penalizând orice mişcare textuală ce tinde să iasă în afara graniţelor stabilite. Astfel de manifestări ale controlului absolut asupra textului, în manieră balzaciană, sunt prinse în formule de tipul: „Deşi se scuza distrat [...] era *în realitate* un om rece, calculat, care-şi juca bine rolul de absent." (s.n.) şi fac dovada unei obsesii a ordinii din partea eului narativ. Construcţia romanului este aşadar un câmp finit, ale cărui jaloane şi articulaţii sunt predeterminate. Fluenţa naraţiunii, chiar şi atunci când ea e susţinută de traseele psihologizante ale monologului interior, este astfel determinată nu de curgerile naturale ale stării, ci de capacitatea autorului de a elabora textul-fluviu. Înseşi monologurile interioare şi descrierile stării sunt discursivizate din perspectiva exterioară a ochiului ce priveşte, cunoaşte şi raportează. Tehnica punctelor de vedere

Scanned with OKEN Scanner

(venind dinspre modernismul european, dar şi românesc, din epica interbelică) este la rândul său subsumată pozitivismului de factură realistă, ce desemnează autorul ca zeu tutelar al universului imaginat. Acest discurs este marcat astfel de un limbaj al adevărului – al unui adevăr supraordonat, ce vine din omniscienţa autorului. El demască în permanenţă starea de fapt în dosul volutelor cuvântului şi arată lumea aşa cum este ea „în realitate". Lui i se opune în text discursul de tip jurnalier, documentaristic. Acesta este reprezentat prin intervenţiile unui informator, nenumit, ca mostre ale delaţiunii, tipice epocii. Fragmentele sunt scrise la persoana întâi; ele configurează o monstruoasă serie a documentului abominant, orientat explicit către distrugerea fiinţei şi a valorilor. Una dintre capcanele textului este, în *Orgolii*, faptul că recurenţa şi dimensiunile acestor inserţii cresc alarmant pe parcursul desfăşurării scenariului narativ. Ele lasă impresia că acesta, şi nu altul, este discursul de succes, cel care va avea până la urmă câştig de cauză şi valoare de determinare. Finalul romanului îl amendează însă, revenind definitiv la elementele de autenticitate a trăirii. Unui asemenea discurs, al cuvintelor destructurate şi destructurante, îi corespunde un limbaj al minciunii, în forma sa de resemantizare tendenţioasă a realităţii. Faptele şi personajele sunt temporar deformate în această oglindă pervertită. Ele fac obiectul unui permanent proces de intenţii, pus sub semnul suspiciunii absolute, ce atinge cote ale patologicului. Schizoidia se reflectă inevitabil asupra limbajului pe care se articulează aceste fragmente. Structurile sale sunt sparte, deformate, curgerea sa este obstrucţionată de o sintaxă handicapată şi de termeni improprii.

Discursul e protejat la adăpostul clişeelor infailibile ale epocii. Prin acest limbaj politizant, moftologic, transpare un sartrian dezgust de sine, neconştientizat în esenţă şi proiectat asupra lumii. Pseudopozii săi tentează cu insolenţă o sumă de modalităţi, pe care le ratează succesiv. Ele merg de la povestirea clasică şi până la suprarealistul dicteu automat, ori până la aserţiunea „albă", de tip „proces verbal", precum în incipitul primului fragment din seria acestor secvenţe discursive („După cum se ştie, Clinica Chirurgicală I este o clinică tradiţională foarte mare şi foarte importantă, având un rol bine stabilit de a vindeca sănătatea deteriorată a oamenilor muncii de la oraşe şi sate care încă se mai îmbolnăvesc sau se accidentează în accidente de muncă sau fac cancere" etc.) Lumea din *Orgolii* este astfel marcată definitiv de capcana verbului. Aceasta determină două tipuri posibile de atitudini: acceptarea logosului pervertit, cufundarea în el până la grotesc,

Scanned with OKEN Scanner

instrumentalizarea sa, ori refuzul acestuia, lupta acerbă cu trădătoarele cuvinte, într-un univers destructurat prin nondiferențierea limbajului, prin universalismul clișeului ce ajunge să nu mai desemneze realități noncoincidente, ci o utopică (și improbabilă) pastă infrareală.

Un alt tip de evaziune pentru individul aflat sub presiunea limitei este nebunia. Cazul doctorului Iorga devine simptomatic pentru această imagine a dezagregării umanului într-o lume absurdă. Suspectat de „dușmănie de clasă", personajul alunecă în demență și, deloc întâmplător, în tăcere. Căci, precum raportează delatorul necunoscut într-unul din episoadele sale jurnaliere, „cine nu acceptă realizările, succesele oamenilor muncii, cui nu-i place libertatea și egalitatea nu poate fi decât nebun de legat."

Dincolo de rapoartele personajelor reflectori, de dialoguri și de intruziunile auctoriale, construcția narativă se întregește printr-un sistem de *feed-back*-uri prin intermediul căruia relațiile interpersonale ale protagoniștilor și istoriile existențelor lor vin să justifice, printr-un trecut al povestirii, faptele din prezentul narațiunii. Aceste puneri în abis acreditează o dată mai mult un model (de esență romantică) al personajului bun față cu personajul rău, al eroului și antieroului, între care este așezată o serie verosimilă de figuri intermediare. Antiteza nu se reduce însă la atât. Într-un roman al reafirmării valorilor, precum *Orgolii*, bazat în chip fundamental pe explicitul imaginii și pe deconspirarea limbajului, personajul excepțional se opune și unei alte serii tipologice, subiacente. Eroului de tip realist socialist – construct ipotetic și neverosimil – i se substituie un personaj mobil interior, autentic, motivat. Romanul își rămâne astfel sieși fidel, căci conservă premisa enunțată în motto-ul camusian cu care debutează. Microcosmul uman în devenirea și complexitatea sa, principiile ființării și supraviețuirea în istorie, lumea ca sistem în permanentă necesitate de calibrare, individualul ca parte a întregului și strategiile sale de determinare, cu un cuvânt umanul ca esență a lumii și logosul ca instrument al său în construcția de sens, acestea sunt jaloanele fundamentale ale textului lui Augustin Buzura și ele configurează în *Orgolii* un fascinant excurs asupra limitelor și capacităților ființei în actul de a *se* trăi pe sine în lume.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE OGLINZI DEFORMATE

„Întoarce-te, Esthera"

Deloc surprinzătoare, voiajele scriitorului prin genuri literare felurite mărturisesc în ultimă instanţă (şi dincolo de banalul clişeu al „căutărilor") despre o fundamentală querellă dintre fiinţă şi limbaj. Jocul *de-a textul*, atunci când el înseamnă frecventarea unor sintaxe literare diferite, reprezintă întotdeauna un joc de putere. Pentru făptura scripturală el începe, orgolios, de la obsesia originară a limbii perfecte, ceea ce presupune controlul absolut asupra cuvântului. **POEMUL**, iată mirajul prim al supunerii limbii ce organizează lumea şi, în interiorul ei (al lumii/ al limbii), fiinţa. Structurile liricii contemporane adaugă jocului o notă în plus de evidenţă. Ele descoperă articulaţiile construcţiei, cu o voluptate a exhibării care periclitează integritatea fiinţei însăşi ce se comunică prin text. Un drum riscat şi, mai presus de toate, de o falsă şi constrângătoare libertate, câtă vreme aceleaşi structuri ale liricului, teoretizante adesea, postulează în relaţia eu (scriptural) – text o interdeterminare care sfârşea până nu demult într-o cheie absurdă: textul autocrat, ce înghite fiinţa în reţeaua propriilor obsesii, textul trădător care, o dată „deshumat", îşi devorează în nenumărate feluri creatorul, ca într-o răsturnată, oglindită parabolă a lui Saturn. Stranie climă aceasta, a Poemului, pe care Dora Pavel[1] o parcurge de la întâmplătoarele (sic!) poveşti şi până la tragicele (în fond) viziuni neoavangardiste dintr-o „vizuină luminată", a cărei topografie reproduce „locul psihic" dintr-un suprarealist *creier intermediar*. O dată cu acestea însă mirajul Poemului se sparge. El este pus (temporar?) între paranteze iar autorul „se întoarce": către alte spaţii, de o altă, largă respiraţie, către o altă sintaxă, intuind şi tentând un alt fel de

[1] Volume: poezii *Ante scriptum*, în vol. *Alpha '84*, Ed. Dacia, Cluj, 1984; *Naraţiuni întâmplătoare*, Ed. Dacia, Cluj, 1989; *Poemul deshumat*, Ed. Dacia, Cluj, 1994; *Creier intermediar*, Ed. Cogito, Oradea, 1997; *muncile lui don quijote*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2000; proză *Întoarce-te, Esthera*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999.

Scanned with OKEN Scanner

control. *Întoarce-te, Esthera* este cartea întâmplărilor lumii. Cinci povestiri (*Ţipătul Coimbrei, Profanatoarele, Liftiera, Unde cresc lichenii* şi *Întoarce-te, Esthera*) configurează labirintul epic al unui volum în care Dora Pavel-prozatoarea se mişcă histrionic între viziunea faulkneriană, discursul beckettian şi atmosfera în manieră Cortazar. Universul de discurs se constituie aluvionar, din coduri diferite, ce traduc tipuri la rândul lor diverse de percepţie asupra lumii. Coexistă aşadar, în spaţiul epic al cărţii, *realitatea reală* cu *infrarealitatea*, notaţia obiectivă cu subiectivarea discursului, aproape până la dicteul joycian, decupaje în codul concretului şi al detaliului cinematografic cu derapajul în fantastic. Există însă mereu, ca miză fundamentală a textului, ca teză de coerenţă a cărţii, rapelul la ontologic. Întâmplările lumii din *Întoarce-te, Esthera* sunt mereu *şi* întâmplările fiinţei, din care ea, fiinţa, iese permanent modificată. Nu doar din perspectiva istoriei interne a literaturii Dorei Pavel, „întoarcerea Estherei" este, aşadar, „schimbarea la faţă".

„Obiectele-mele-prizonier dintr-un trecut al transmigrărilor tocite"

Ele, obiectele din proza Dorei Pavel se personalizează într-un chip uimitor. Lucrurile devin *urma* fiinţei, reconstituind-o subiectiv din „rămăşiţele zilei", ale întâlnirii. Obiectele construiesc o realitate pe o absenţă. Un *vid-plin* este centrul, subiectul paradoxal şi neliniştitor din *Ţipătul Coimbrei*. Formula epică nu e nouă; însă ea e simptomatică pentru un anume tip de univers al trăirii, definibil printr-o dramatică sintagmă a „fiinţării în perpetuă *posterioritate*". Dintr-un text precum *Sănătatea celor bolnavi* al lui Cortazar aflăm cum se ocultează moartea, după moarte, prin limbajul derapant. Personajul central acolo era însă o prezenţă (mama muribundă, căreia i se ascunde tragica moarte a fiului, pentru a nu-i grăbi sfârşitul). Noutatea aici, în *Ţipătul Coimbrei*, vine din faptul că Norbert, centrul lumii imaginate, este tocmai absenţa, *mortul viu* (de fapt *dispărutul*), pe care textul îl recompune ca figură. Dialogul între cele două personaje raportor (Nora, în vizită cu soţul ei în Trier, în casa prietenului Norbert Windisch, în care locuieşte acum frumoasa Margarida şi soţul ei Ramon) configurează mai degrabă aluziv profilul lui Norbert, prin enunţuri trunchiate, suspendate în vidul electrizat şi forţat complice al întâlnirii celor două femei. Fascinatoriul Norbert se iveşte însă dindărătul lucrurilor din jur, impregnate de *urma* sa tutelară. Contemplându-le (casa însăşi, scaunul, mocheta, terasa, discurile şi casetele etc.), într-o logică subiectivă şi aleatorie a banalului, discursul interior al Norei

Scanned with OKEN Scanner

devine *narațiunea despre Norbert*. O narațiune ce legitimează personajul-absență, de care luăm cunoștință descoperindu-i treptat, discret dar inexorabil, infailibila superbie, dar care justifică narativ și *reflectorul* însuși (Nora) prin raport, precum și mobilul fabulei (vizita). Subtilitatea construcției în *Țipătul Coimbrei* vine din faptul că tehnicile nu devin un scop în sine. Ele instrumentează doar un discurs în care, în aceeași ordine a poeticii „lucrurilor mici", dar și a „gesturilor mici", o sumă de detalii de o puternică vizualitate – piciorul lui Ramon pe splendidul păr al Margaridei, drumul târâș pe mochetă până la locul casetelor, dar și brusca suspendare a timpului exterior printr-un fragment de replică și plonjarea într-un flux al timpului subiectiv, definit prin anamneză – construiesc atmosfera de fragilă și nostalgică trăire din povestire.

„Palid șoptești: poate nici n-o să se întâmple."

Într-o poetică a proiecției și amânării, discursul din *Profanatoarele* propune o structură tripartită, în care modelul cortazarian (*Barca sau o nouă vizită la Veneția. Întâlnire cu un cerc roșu* etc.) e din nou prezent și din nou depășit. Maniera sudamericanului, în care dominantele sunt, pe de-o parte, scindarea în enclave a fluxului textual și, pe de altă parte, monologul adresativ, sunt topite la Dora Pavel într-un melanj în care textul nu mai este trădat, ci susținut prin discurs. Narațiunea se divide aici în trei partiții. Ele se împletesc în cel mai firesc chip în arhitectura epică, iar tehnicile povestirii în ramă dovedesc un excelent control al prozatoarei asupra construcției în întregul său. Există în *Profanatoarele*, în primul rând, o narațiune cadru, care delimitează marginile „de stânga" și „de dreapta" ale fragmentului. Ea introduce personajul Ciprian B., infirmul pasionat de lectură, descris prin vocea unui narator care vorbește la persoana a doua, identificându-se astfel cu cititorul și instrumentând în consecință o întâlnire directă, nemediată a acestuia cu făptura ficțională. Ciprian ESTE *cititorul*, ascuns (căci infirm), iar elementele cheie ale epicului (vocea care povestește și chipul „povestit") închipuie de fapt o REALITATE. Ea, această realitate, e în fond suprema miză dar și, la urma urmei, capcana ultimă a textului în raport cu ochiul cititor (căci, cu cât mai fermă premisa de verosimilitate, cu atât mai convingător și autentic universul imaginat). Discursul direct, asertiv, susține construcția verosimilului. El afirmă *existentul* unei întâmplări care curge după un timp istoric, într-un topos configurat realist. În al doilea rând, *Profanatoarele* propune o narațiune încadrată. Ea conține două personaje: Rita Meșter (*vocea* din prima secvență) și Noemi Abraham, agentul ce declanșează și

Scanned with OKEN Scanner

susține discursul Ritei. Un discurs care se divide la rândul său în două partiții: cuvântul spus (din secvențele dialogate) și sintaxa interioară, subiectivă (din secvențele monologurilor interioare ale femeii). Aceasta din urmă e cea importantă, întrucât, deși construit la persoana a treia, discursul scapă autorității unui narator obiectiv și alunecă vertiginos înspre un univers intimizat, al stării. Timpul istoric se împletește cu timpul subiectiv, într-un spațiu al călătoriei în care fantasmicul și proiecția psihică țin locul realității. Narativ vorbind, povestirea la persoana a treia, ca formulă a obiectivării, vine să întărească „realitatea fantasmei". Dintr-un atare aliaj se naște figura nu doar ficțională, ci și *fictivă*, a lui Ciprian-amantul. De la spectrul îngust al privirii din narațiunea cadru, de data aceasta textul propune o viziune larg cunoscătoare, câtă vreme el dezvăluie atât cele două discursuri paralele ale Ritei, cât și reacțiile ascultătoarei active care este Noemi. Subtilitatea unui asemenea tip de construcție stă în faptul că însuși autorul, care propune toate aceste partiții ale textului, nu are viziunea lor integrală, căci le propune secvențial. El se supune la rândul său unui alt zeu, și anume Lectorului, investit cu putere supremă de sinteză, căci el, cititorul, e singurul care ȘTIE. În al treilea rând, există în *Profanatoarele* o altă narațiune încadrată, ce reprezintă prin excelență un discurs confesiv, al sentimentului. Este vorba de seria scrisorilor Ritei către Ciprian și a scrisorii unice de răspuns a lui Ciprian. Inserate în răstimpuri în text, ele aduc în pagină ipostaza unui timp suspendat, un soi de prezent etern nu al narațiunii, ci al trăirii, și vorbesc nu despre *realitate*, nici despre măștile limbajului și fantasmele ludice, ci despre ADEVĂR – un adevăr subiectiv, asumat, rostit ca atare și care face ca din paginile povestirii să irumpă un scenariu al „iubirii la distanță" (din nou absențele obsesive ale Dorei Pavel!) de o copleșitoare forță a trăirii.

„Mata nu știi cumva de ce nu mai dă pe-aici Zilli?"

În *Liftiera*, propunerea de real a Dorei Pavel pleacă de la o convenție a verosimilității subliniată îngroșat, pentru ca povestirea să alunece apoi pe nesimțite înspre o poetică a absconsului, a indeterminatului. Capcana textului o constituie aici formula epică obiectivată. Textul e o poveste-confesiune. Adolescentul Sandu Gregorian, pasionat de teatru, ia lecții de vioară în apartamentul profesorului Ignaton, unde întâlnește un bizar coleg de antrenament într-ale numitului instrument. Zilli Italo-Romano ni se dezvăluie, prin ochii povestitorului, ca o stranie făptură al cărei chip creionat în tușe din Dali aduce cu figura defunctei soții a profesorului. În mintea lui Gregorian

Scanned with OKEN Scanner

se naşte rapid scenariul pentru o piesă în care Romano urmează să joace rolul unei liftiere ciudate, a cărei apariţie o reproduce în detaliu pe cea, păstrată în fotografie, a doamnei Ignaton. După reprezentaţie, Romano dispare. Apare însă, în imobilul şi în apartamentul profesorului, doamna Ignaton însăşi, spre stupefacţia locatarilor şi spre fericirea nebănuitoare, neinterogativă a bătrânului. O atare seacă repovestire a subiectului răpeşte însă poveştii atmosfera sa specifică. Ea e dată, mai înainte de toate, de o „figură a spaţiului", care este casa în care se află apartamentul lui Ignaton. Simbol tutelar al fragmentului, casa se înscrie ca motiv literar într-o ilustră descendenţă. De la faulkneriana *Casă cu coloane* şi până la miticul spaţiu din *La ţigăncile* lui Eliade, „casa cu molii" ori neliniştitoarea casă din strada Antim, din romanele lui Călinescu, sau casa cu „ferestrele zidite" a lui Vona, ca să numim doar câteva, mitologia casei în proza universală reprezintă o constantă. În *Liftiera* Dorei Pavel casa reprezintă, pe una dintre cele două linii mari de interpretare ale motivului, spaţiul liminar şi încarcerant. Nu-i lipseşte dimensiunea labirintică, prin imaginea scării, căreia i se adaugă însă şi o dimensiune ironică, prin ipostaza sa, abia bănuită, de scară celestă ce ar duce, teoretic, la altitudinea privilegiată a muzicii sferelor. Care muzică, aici, este una degradată, căci e exerciţiu şi obiect de comerţ. Cu doar un pas mai departe de acest loc se află *Fuchsiada* lui Urmuz. Arhitectura imaginară mai propune însă şi un alt aditiv, esenţial pentru economia narativă, şi anume „ascensorul" însuşi. El e un element *interregn*, între (în termenii lui Horia Stamatu) un „continent sus" şi un „continent jos". În sfârşit, ca spaţiu al misterului, casa şi toate elementele sale structurante e mai înainte de orice un loc ce consfinţeşte şi conservă absenţa (doamna Ignaton). În paralel cu acest set de elemente simbolice, o altă linie la fel de importantă se dezvoltă pe parcursul povestirii. Ea e definibilă prin ideea de teatru. Cele două linii se vor uni în obsesia patologică a măştii, iar din acest punct de vedere *liftiera* nu e altceva decât corespondentul direct, diacriticul *ascensorului*, unul în ordinea personajelor, celălalt în ordinea simbolurilor. Pe urma ideii obsesive a lumii ca teatru, în *Liftiera* teatrul se naşte *autentic*, din felii de viaţă, pentru a i se substitui mai apoi acesteia, ceea ce duce la două accepţiuni fundamentale ale jocului. Există aşadar jocul *ca artă* şi jocul *ca existenţă*, ambele dramatice şi în concurenţă. Zilli Romano e faţa predispusă prin hazard la mască, iar aceasta exercită asupra sa o fascinaţie patologică. Atmosfera de vagă nuanţă fantastică spre care glisează în final textul are aşadar ca suport patologicul. Captiv îndărătul măştii ce-i vine ca turnată, Zilli dispare.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o ordine a imaginarului, Zilli devine doamna Ignaton. Într-o ordine a narativului însă, Zilli devine Godot. Întemeiat pe o figură a absenței, textul sfârșește prin a o „prezentifica", inaugurând însă, în acest fel, o altă absență. În procesul de „godotizare" a personajului, martorii rămân mereu în afara evenimentului, incapabili de a face sens din întâmplarea dată, inapți de a intui măcar natura stranie a unui cortazarian „*cineva* în trecere pe aici."

„Ochiul mă spionează. Nu are decât o blândeţe sintetică. Va sfârşi ca atare."

Unde cresc lichenii e o parabolă a cunoașterii. Partea interesantă a poveștii e că nu cunoașterea reprezintă sursa și mobilul narațiunii. Dora Pavel evită aici cursa facilă a implicațiilor gnoseologice, glisând din nou (cum era deja de așteptat) către ontologic. În biblioteca uriașă, profesorul Leahu face un studiu asupra onomasticii din presa culturală. Prezența sa asiduă în spațiul bibliotecii îi conferă printre angajații acesteia un statut privilegiat. Un nou custode de sală, poreclit de profesor Lunganul, datorită aspectului său fizic, devine în curând o stranie omniprezență, prin asiduitatea cu care cultivă nu doar persoana cercetătorului, ci și lucrările, în integralitatea lor, pe care acesta le consultă. Modelul de ghicit aici e acela al „ființării prin procură", în spiritul căruia Lunganul preia cel puțin existența interioară, intelectuală a celuilalt. Textul nuanțează însă această ipostază (de coloratură patologică) a confundării până la osmoză cu un *celălalt* – un *alter* descoperit și ales nu se știe în baza căror procese interne de selecție. Relația călău (involuntar)-victimă (patologică) îi schimbă polaritatea. Din inserția în text a unor „cartușe" de discurs confesiv, aflate într-o serie de caiete cu însemnări pe care Lunganul i le dă profesorului, aflăm de fapt despre un sentiment al persecuției pe care custodele îl resimte în urma privirii (firesc curioase) a celuilalt, căruia îi găsește o rezolvare în finalul povestirii printr-un act tragic al crimei. Motivul bibliotecii devine simptomatic pentru atmosfera și structura simbolică a textului. Biblioteca pare a fi aici, dincolo de un spațiu-sanctuar, un loc al cunoașterii *pasive* și mediate, căci, în *Unde cresc lichenii* lectura înseamnă *privire*. Ceea ce, metaforizându-l, explicitează inclusiv titlul fragmentului. Studiul de onomastică al profesorului poate însemna în ultimă instanță căutarea numelui prim (divin?), iar finalul povestirii pare a afirma că o cale precum cea urmată de Leahu e ratată. Cu atât mai mult cu cât personajul-agent (custodele) este și rămâne pe tot parcursul texului o enigmă; numele însuși îi lipsește și el e definit printr-un soi de „epitet homeric" (Lunganul) și prin textul jurnalului. Discursul ramă

Scanned with OKEN Scanner

din *Unde cresc lichenii* e unul obiectivat. În interiorul său sunt intercalate intarsiile jurnaliere, în chip ciudat împărțite în caiete separate pentru fiecare zi. Dincolo de fragmentarismul notațiilor și de aspectul lor disparat atât ca stare, cât și ca stil, acest discurs jurnalier, deși pare a fi un flux al conștiinței de cea mai pură speță, nu e de fapt decât o *urmă* a stării (ne-o spune predilecția pentru timpurile trecute ale verbelor), ceea ce ne arată că deși (sau poate *pentru că*) e o rostire subiectivată, ea e în egală măsură controlată (malformată?) prin filtrul reflecției asigurat de perspectiva posteriorității. Această rostire devine așadar o oglindă *deformată* a ființei. Subtilitatea construcției în *Unde cresc lichenii* vine din faptul că discursul jurnalier al „umbrei" lui Lealhu, și care e o narațiune *despre sine*, tinde treptat să ia locul narațiunii despre Lealhu, creîndu-se astfel o ruptură la nivel discursiv în urma căreia rezultă o subtilă tensiune. În economia imaginarului, *vederii* îi urmează *viziunea* simbolică. Ea e instaurată prin cuvintele fiicei profesorului, care vorbește despre „lichenii ce cresc în umbra obiectelor statice dar și a oamenilor statici, precum și despre oameni ce devin ei înșiși «licheni»". Aici se află cheia de lectură a povestirii și ea semnifică, în esență, parcursul tragic al *obiectualizării ființei*, al trecerii într-un alt regn, inferior. Această *viziune* devine *destinul* însuși al ambelor personaje în finalul de tentă onirică al textului. Imaginea *orbitei care înghite ochiul* nu e altceva decât ipostaza simptomatică a *materiei* (lichenii) care înghite *spiritul*. Straniu parcurs, și cu totul neliniștitor!

„Ce articulări de somnambuli, spuse străinul."

Întoarce-te, Esthera este un text despre moarte și despre amintirea ce conține moartea. Timpul fluid al evocării aduce în pagină un spațiu non-edenic, infernal al copilăriei, care pentru personajul cheie, Rottmann, e o „vârstă neagră", deși nu conștientizată, ci doar povestită ca atare. Povestirea propune o ipostază a *infraomului* (modelul comportamental de tip canin al omului este aici o parabolă), și, narativ vorbind, a antipersonajului, a cărui structură este definită printr-un *infralimbaj* ce trimite înspre fluxul conștiinței joycian și înspre dicteul automat suprarealist. Viziunea din acest fragment îl leagă de un Beckett fidel regăsit aici, un Beckett precum cel din *Expulzatul* sau *Molloy*. De reținut însă că Beckett însuși (și, prin urmare, și textul Dorei Pavel, care îl urmează) e originat în viziunea faulknneriană din *Zgomotul și furia*, de pildă, unde unul dintre cele mai fascinante personaje ale literaturii lumii, nebunul Benjy, se constituie într-un soi de eliotian „punct fix al lumii rotitoare". La Dora Pavel, în punctul fix al gangului unde se desfășoară „acțiunea" povestirii,

Scanned with OKEN Scanner

lumea se mişcă (la fel ca şi în cazul lui Benjy) prin faţa ochilor/conştiinţei lui Rottmann, dar şi a lui Mat Muster sau a Estherei, în chip caleidoscopic. Caracteristica unei asemenea tehnici vine din faptul că fragmentele de real, *casetele* realului nu configurează în final o unitate. Ele rămân fragmente disparate definitiv, iar lumea, în absenţa unui centru (a unei *naraţiuni legitimatoare* care să confere logică şi legitate), rămâne un *discurs*, reificat, trădător. Prin urmare, nu lumea, ci *personajul* e fundamentul textului aici. El e acum elementul de raport al arhitecturii textuale. Eratic, instinctual, diform, Rottmann face parte din galeria taraţilor beckettieni groteşti şi tragici. El are obsesia cifrei (18 salturi pe loc, 20 de paşi înapoi etc.), care vine din faptul că, în esenţa lor, cifrele sunt realităţile pe care le aruncăm asupra lumii în încercarea de a o pune în ordine. Sunt efigia ei de obiectivitate. Pentru Rottmann cifra înseamnă încercarea disperată de contact cu „realitatea reală", cu universul care ar trebui să fie stabil, dar care scapă mereu printre degete. Sensul său e un continuu fluid, imposibil de perceput, imposibil de stăpânit (Benjy, mereu el!). Nu există date în text despre înfăţişarea lui Muster, şi nici chiar despre a Estherei. Ei se înscriu însă în acelaşi model comportamental, şi chiar discursiv, cu Rottmann. Sunt aşadar oglinzi, *alteri* ai subiectului. Uciderea lui Muster echivalează deci cu o ucidere de sine. Întoarcerea Estherei ar fi, prin urmare, regăsirea de sine-integral. Discursul despre Esthera este, prin ricoşeu, prin filtrul alterităţii, un discurs despre sine. Rottmann e făptura forţată să ţină lumea în fiinţă, căci *adevărul* nu poate fi decât individual. Dar, spre deosebire de geniul romantic ce se substituie divinului, dementul modern cedează sub această presiune, care îl dezagregă. Regresul fiinţei, din pricina incapacităţii de a construi intuitiv echilibrul universului, este (anti)filosofia ce domină aici textul. Mişcarea e haotică, timpul destituit, limbajul explodat; totul e o inerţie schizoidă a fiinţării, ce urmează accidentului de a fi fost născut. Urmuz şi Blecher, iată două modele referenţiale, unul în ordinea limbajului destructura(n)t, celălalt în ordinea imaginarului halucinatoriu. Din „locul rău" care e gangul, fiinţa prizonieră proiectează în afară pseudopozi diformi, încercând a se târî către un soare ce rămâne mereu un fapt distant de existenţă. Dimineaţa (iluminarea!) e mereu pierdută pentru personajele beckettiene ale Dorei Pavel, iar invocaţia finală rămâne nesoluţionată. Crudă viziune a scriitoarei: textul îşi trădează personajele, lăsându-le suspendate în vidul fără sfârşit (căci povestirea e deschisă) al neînţelegerii şi neparticipării la lume, pe o pistă secundară în marginea existenţei, la care se poate ajunge cu greu şi din care, cu siguranţă, nu există scăpare.

Scanned with OKEN Scanner

PUNCTUL DE VEDERE

Una dintre axele fundamentale de construcție ale textului faulknerian este dialectica *voce – privire*, ce configurează o dinamică textuală considerată adesea, pe drept cuvânt, ca foarte specială şi care desemnează marca recognoscibilă a *faulknerianismului*. *Privirea* şi *vocea* se constituie ca două modalități fundamentale de *ființare* textuală. Ele generează în ultimă instanță, în romanele lui Faulkner, două tipuri de universuri: un univers *natural*, pe de-o parte, ca domeniu acoperit de actul vederii, iar pe de altă parte un univers de limbaj, de discurs, mai exact un model *tehnic* de comunicare a discursului auctorial, un model al *punerii în pagină*. Organizarea textuală va fi în acest sens una sistemică, întrucât, prin analogie cu sistemul senzorial al experienței şi comunicării, sunt profilate astfel două lumi contingente.

Două sunt, de asemenea, modalitățile de configurare a universurilor în discuție. Ele se leagă în mod direct de categoriile temporalității şi desemnează viziuni şi modele narative specifice. O primă categorie este aceea a *timpului vocii* sinonim cu *timpul privirii*, unde vocea narativă se suprapune vederii personajului. Figura exemplară pentru această modalitate discursivă este nebunul Benjy din *Zgomotul şi furia*. El vieţuieşte textual într-un prezent absolut, desemnabil printr-o formulă de tipul *momentalism al trăirii*. Textul se construieşte aici pe coordonatele comunicării imediate a experienței – a unei false experiențe de fapt, căci traseul ontologic al personajului nu este unul cumulativ. Existența „culturală" (în sensul de „cultură a speciei", de cumul al paradigmelor specific umane şi, respectiv, al reacțiilor față de acestea) îi este străină eroului. El funcționează, ca mecanism psihologic, în virtutea unui model al reacției imediate la stimuli, o reacție nediferențiată şi nestocată ulterior în memorie. Pentru Benjy, lumea se (re)descoperă mereu, în fiecare moment al existenței. Viziunea e una distorsionată, în care dicotomia material-imaterial nu mai este pertinentă (spune personajul: „Umbrele noastre *erau* prin iarbă. Au ajuns la pomi înainte de noi. A mea a ajuns acolo întâi" etc., s.n.). Cu atât mai puțin îşi află locul aici un model al

Scanned with OKEN Scanner

experienței acumulate, ca bancă de date a memoriei în vederea înțelegerii realiste a lumii și adecvării la ea. Trauma fundamentală a protagonistului este absența *cuvântului*. Tocmai la acest nivel se configurează structura paradoxală a lui Benjy, căci el, făptură prin excelență senzorială, refuzată de cuvânt, descoperă instinctiv (dar infailibil) psihologia indivizilor umani ce-l înconjoară. Mărturie stau reacțiile sale, altminteri inexplicabile, în raport cu dinamica universului uman în care el se integrează într-un chip cu totul special. Descoperim astfel ipostaza limbajului care trădează subiectul, dar și modelul unui *trăirism* absolut.

Proba explicită a *trădării* limbajului se găsește în *Lumină de august* și ea se articulează aici pe o *revelație a trecutului*. Nașterea, în roman, a bastardului familiei sparge bariera psihologică îndărătul căreia Byron Bunch se ascunde de realitate. Individul accede astfel la o dublă revelație: a *istoriei* destinului femeii față de care personajul își raportează existența și a modului însuși al *raportării* – o relație, adică, reală și ireală în egală măsură, de posesie și deposedare, de o natură aproape mistică („Așa se întamplă cu mine, cu ea și cu toți ceilalți oameni, să mă aflu amestecat în treaba asta, să fiu doar o mulțime de cuvinte care n-au însemnat nimic, care nici măcar nu erau noi, în timp ce ceea ce eram noi continua să fie, și să fie fără să simtă lipsa cuvintelor."). Viziunea este una subiectivă, dar nu distorsionată, precum în cazul lui Benjy din *Zgomotul și furia*, iar modelul este acela al unui *vizionarism fragmentar*, al iluminărilor, al „acceselor" de înțelegere superioară, din nou aproape mistică. Prin comparație cu modelul explicit al „trăirismului" alienat, modelul „vizionarismului fragmentar" este unul implicit.

Spectaculoasă ca și construcție, deși mai convențională, este ipostaza unui timp al vocii posterior privirii. În acest caz spectacolul construcției vine în primul rând din apariția unui dublu filtru subiectiv. Este vorba aici despre o voce narativă subiectivă ce comunică o istorie trăită (experimentată) subiectiv. Destinul lui Christmas din *Lumină de august* reprezintă o istorie a stigmatului. În universul scindat al Sudului structura socială este intemeiată pe *culoare*, iar culorile sunt fără nuanțe. Negându-și conștient „sângele negru", Christmas va deveni în economia textuală un prototip al rebelului, al *omului-mască*. Trădarea lui este una capitală: el trădează însăși esența intimă a lumii în care evoluează, îi trădează axiologia. Personajul este un captiv în spațiul sudist faulknerian – un spațiu etanș, ce nu permite evaziunea. Tribulațiile individului rezumă limitele unei geografii ce marchează spiritual omul cu pecetea genetică a dependenței. Libertatea devine așadar o noțiune

Scanned with OKEN Scanner

irelevantă. Traseul existențial al lui Christmas va fi astfel construit în întregime după un tipar al dublului, în care contradicția aparență-esență reprezintă mereu principalul nucleu generativ. Căderea măștii aduce după sine moartea. Subtilitatea tehnică în acest caz constă în faptul că „istoria" lui Christmas nu e un studiu/comentariu psihologic, ci o *relatare* a unei experiențe profund subiective. Psihologismul este implicit, însă miza textului nu o constituie cauzalitatea internă a personajului, ci fluxul în sine de „episoade psihice". Christmas este *descris* (e adevărat că la modul subiectiv), dar nu problematizat.

Dacă viziunea personajului-mască din *Lumină de august* era subiectivă, cea din *Pe patul de moarte* este una obiectivată. Aici paradigma timpului obiectiv se bifurcă. Este vorba despre un dublu prezent al vocii: există pe de-o parte rama unui prezent al călătoriei, fragmentar, întrerupt și reluat în repetate rânduri, ce se constituie ca întreg prin adiția numeroaselor fragmente. Pe de altă parte, textul revelează un prezent al „rapoartelor" despre personajul central (cadavrul) – un prezent în spirală, ale cărui volte intersectează planul orizontal al timpului călătoriei. Bizara, adeseori grotesca epopee post-mortem a lui Addie Bundren se construiește prin intermediul personajelor reflectori, o tehnică spectaculos ilustrată, de pildă, de tetralogia lui Durrell. Dar dacă mistica spațiului alexandrin era, în romanele lui Durrell, una sublimă, în care trona o figură feminină afirmând *existența* la modul erotic, aproape visceral, mistica spațiului sudist faulknerian este dominată de figura feminină grotescă, simbol al extincției, al putrefacției. Efigia este simptomatică, întrucât lumea sudistă de după războiul de secesiune (o obsesie majoră a romanelor lui Faulkner) e o lume a crepusculului, în dezagregare, în care indivizii umani caută cu disperare puncte de reper ce li se refuză mereu. Se explică astfel obsesia eroinei de a fi înmormântată în Jefferson („orașul vitrinelor" sau, în orice caz, „Orașul!"), ce va genera cu forța unui ritual odiseea absurdă a bizarului echipaj. Integrat în fluxul narativ de tip episodic, fragmentul de discurs al „moartei" acoperă, din punct de vedere narativ, două realități. Pe de-o parte, el vine să desăvârșească structura tehnică a textului, prin folosirea, în acest chip, a autodiegezei. Pe de altă parte, această piesă de discurs oferă motivația actului de voință ce stă la baza întregii povești a cărții. Viziunea din *Pe patul de moarte* este, prin tehnica modernistă a „reflectorilor", una *obiectivată*, iar modelul narativ e totalizant, bazat pe însumare.

O categorie privilegiată a imaginarului faulknerian este geografia. Spațiul ficțional al Sudului (și, în speță, cel al comitatului Yoknapatawpha) se înscrie

Scanned with OKEN Scanner

în general pe coordonatele unei mistici a scindării, între literalitate şi literaritate. La Faulkner, viziunea asupra spaţiului este prin excelenţă atomistă. Geografia textuală este mereu fracţionată în enclave: pe de-o parte Jefferson şi Memphis, cu fascinaţia lor „instituţională", cu structura lor hibridă, între un industrialism barbar şi un convenţionalism indiferent, făcând adesea loc bizareriei unor modele individuale deviante (nişte destine excepţionale, la urma urmei). Pe de altă parte, marile domenii private, cu fascinaţia lor brutală, a-logică, în care destinele se proiectează tragic, după măsura unui binom dramatic: păcatul şi ispăşirea.

Între enclave se află spaţiile vide. Ele dau naştere, în romanele lui Faulkner, modelului *călătoriei*. În *Lumină de august* firul epic uzează de simbolurile drumului, „Căii" şi călătoriei pentru a uni cele două părţi importante ale cărţii – două „enclave textuale", fiecare cu istoria sa (prima – o istorie a păcatului, a doua – a ispăşirii). Paradoxul apare, în cazul personajului feminin de aici, dintr-o incapacitate a sa de convertire. „Mutarea" eroinei dintr-un spaţiu în altul nu aduce după sine şi o *mutaţie* a ei. Lena nu are revelaţii caracteriale, experienţa nu o modifică (şi prin aceasta traseul ei este într-o anumită măsură similar celui al lui Benjy din *Zgomotul si furia*). Ea îşi asumă (mai exact „absoarbe") schimbarea cu o serenitate deloc filosofică. Într-o cu totul altă ordine se înscrie călătoria din *Neînfrânţii*, care este una a adaptării la o nouă ordine. De aici şi structura ei reiterativă. Drumul comerţului postbelic cu catâri este un drum repetitiv, uneori până la abrutizare. Călătoria îşi pierde sensul de „ispăşire" şi capătă semnificaţii mult mai pedestre. Mistic-grotescă este, pe de altă parte, călătoria din *Pe patul de moarte*, poate cea mai apropiată de sensul mitic al *probei* şi *iniţierii* prin însumarea a două *încercări* fundamentale: a focului şi a apei. Sensul iniţierii se pierde însă, întrucât, în tradiţia imobilului psihologism sudist, modelul cognitiv experienţial nu funcţionează. Spaţiul atomist, al enclavelor, este unificat prin preconizarea unui perimetru extern care, deşi mai degrabă indecidabil, aproximează totuşi un model spaţial concentric: comitatul Yoknapatawpha şi Sudul.

În formula scindată a geografiei faulkneriene, oraşul („localitatea" în genere, într-o vulgară aproximare) reprezintă spaţiul *literal*, un spaţiu al reflexelor cel mai adesea condiţionate, al automatismelor. Marca lui definitorie este în majoritatea cazurilor aceea a „industrialului" (vezi fabrica de cherestea, în *Lumină de august*), în concurenţă cu marca „legicului" (vezi centralizarea instituţională din Jefferson, în *Neînfrânţii*). Paradoxul apare aici o dată cu „automatismul deviaţiei", exprimat prin comportamentul criminal

Scanned with OKEN Scanner

(de pildă în *Neînfrânții*). Orașul ca spațiu „literal" este o natură comunicată obiectic, dar selectiv, prin eliminarea detaliului. El devine mistic doar prin *imaginare*, de la distanță, când se formulează ca spațiu-proiecție. Odată atins (și majoritatea personajelor lui Faulkner fac escale în enclave urbane), el apare ca unul pedestru și, într-o bună măsură, depersonalizant.

Prin contrast, spațiul marilor domenii private e unul *literar* (căci mistic, imediat), al reflexelor necondiționate, precum gestul împușcării yankeului în *Neînfrânții*, moartea însăși în *Pe patul de moarte*, instinctualitatea în *Lumină de august* sau impresionismul primitiv din *Zgomotul și furia*. El este o natură comunicată simbolic. Vederea se transformă aici în viziune, generând serii simbolice (casa, drumul finit, pădurea), atmosferă (victoriană în *Lumină de august*, „lichefiată" în *Zgomotul și furia*, domestic dramatică în *Neînfrânții*, gotică în *Pe patul de moarte*), precum și serii gestuale, adesea ritualice (păcatul, pedeapsa, călătoria, vorbirea). Elementul unificator este drumul nefinit, cu propria sa serie particulară de simboluri și modele actanțiale (râul și trecerea lui, individul și mitul evreului rătăcitor, individul colectiv și mitul exodului). Toate acestea sunt părți ale unui posibil model de lectură pentru ceea ce textul faulknerian acreditează ca unitate în diversitate, din punct de vedere narativ, ca mistică a geografiei textuale, ca modalitate și retorică simbolică. Un text a cărui marcă definitorie este, fără îndoială, unicitatea.

Scanned with OKEN Scanner

SIMBOLISMUL ŞI FEŢELE EROSULUI

Discursul asupra modernităţii şi, în speţă, asupra *modernismului*[1] se revendică mereu de la dimensiunea *negatoare* a acestuia. Devenită (în termei spitzerieni) un *etymon siritual* al epistemei, pentru circumscrierea eiteoretică sunt mereu invocate (şi niciodată îndeajuns[2]) definiţii *de semn*

---

[1] În *Modern, modernism, modernitate*, Adrian Marino operează cu extremă eficienţă diferenţierea dintre cele trei concepte. „În sensul său propriu, general totuşi, afirmă Marino, *modernitatea* defineşte caracterul modernului, caracterul modern al unei opere, atributul literaturii moderne, calitatea de a fi modernă, însuşirea de a satisface şi corespunde spiritului, tendinţelor, gustului şi scării de valori moderne." (p. 117). În ce priveşte definiţia strict estetică a termenului, ea „merge spre calitativ şi esenţial. Motiv determinant ca *modernitatea* să exprime *esenţa* (poetic-literară) a *actualităţii*, elementul universal al accidentelor modei, coeficientul etern al particularităţilor moderne". Modernitatea echivalează astfel cu „poetizarea modernului şi a evenimentului cotidian, cu esenţializarea şi «tipizarea» sa artistică" (pp. 117-118). Definiţia este aşadar una de natură epistemologică, atâta vreme cât o definiţie acceptată (şi acceptabilă) a *epistemei* este aceea de structură care ţine împreună toate tipurile de discurs, de la cel economic şi până la cel istoric, artistic, filosofic etc. Pe de altă parte, *modernismul*, în definiţia sumativă a lui Marino, înseamnă „totalitatea mişcărilor ideologice, artistice şi literare, care tind, în forme spontane sau programate, spre ruperea legăturilor de «tradiţie», prin atitudini *anticlasice, antiacademice, antitradiţonale, anticonservatoare*, de orice speţă, repulsie împinsă uneori până la negativism radical. Ideea de «ruptură» este inclusă de altfel în orice secvenţă temporală, care se substituie, prin negare şi deci prin anulare, etapei precedente. Din care cauză, *modernismul* – produs al duratei, al devenirii istorice – implică în mod organic refuzul, contestaţia, antiteza trecutului. El introduce în istoria spiritului şi a literaturii, discontitnuitatea, schimbarea" (p. 101)

[2] Adrian Marino, *op. cit.* : „Nu s-a subliniat îndeajuns caracterul *negativist* al modernismului, deşi fapele sunt evidente. Modernismul iniţiază cea mai mare insurecţie antidogmatică din istoria literară [...] Noutatea elimină ponciful. Ea

Scanned with OKEN Scanner

negativ, care vin să configureze imagini, de la un punct chiar angoasante, ale *absenței, policentrismului, rupturii, neantului, ireprezentabilității, intranzitivității* etc. În deceniul al şaselea, M. Foucault discuta, în *Cuvintele şi lucrurile*, asupra antinomiei *epistemă clasică* versus *epistemă modernă* tocmai în termenii reprezentabilității. Demersul foucauldian subsuma clasicitatea lui *orice poate fi reprezentat*, apoi ideii de reprezentare ca prezență (în sensul că, în epistema clasică, semnul conține cu adevărat lucrul, esența respectivă, el nu e un semn amânat) şi, în al treilea rând, unei idei a fundamentalei absențe a *neantului*, de unde decurge un principiu al clarității, posibilitatea clasificării lucrurilor lumii – a punerii *în ordine*, aşadar – şi, în acelaşi tonus al raționalismului pozitivist, ideea de enciclopedie *generală*, care, desigur la un alt nivel, anticipează borgesiana *Bibliotecă Babel* (cea care conține în sine, în cadrul unui sistem limitat de litere şi semne, *toate* textele posibile, scrise deja sau care se vor scrie vreodată). Opusă acestui model şi trecută prin filtrul kantian, modernitatea vine să afirme că nu esențele sunt cele ce pot fi văzute, ci doar fenomenele, că ruptura dintre subiect şi obiect tinde să dispară, rezultând imaginea (hegeliană, venind în siajul dualismului kantian şi exploatându-l) a obiectului subiectivizat. De aici şi până la iraționalismul vitalist nietzschean nu e decât un pas, urmat nu după multă vreme de un altul – inconştientul freudian, ultimul înainte de substituirea „centrului structurii" prin „jocul structurii" derridean – aparent ultima carte jucată de modernitate. Aceleaşi categorii şi implicate negative le va privilegia şi H. Friedrich, glosând asupra structurii liricii moderne în termenii unei poezii a *irealului* şi a *absenței*[3]. Nu multe (deşi ilustre) sunt vocile ce proclamă o altă perspectivă asupra modernității. Ele (A. Béguin, cu *Poezia prezenței* sau G. Poulet cu *Metamorfozele cercului*) sunt invocate de către Şt. Aug.

---

distruge clişeul, schema, chiar dacă, în timp, se produce, de fapt, doar o substituție, locurile comune noi luând locul locurilor comune vechi. [...] Vocația negativistă a modernismului, vizibilă în orice mişcări de avangardă literară, «distructive» şi «anarhice» prin logica lor intrinsecă, este împinsă adesea până la o adevărată valorizare a nonvalorii estetice. Informul, inexpresivul, inorganicul devin preocupări, idealuri, «valori». În genere, tot ce constituie negarea, degradarea, degenerarea operei literare – prin extensiune «urâtul», păcatul, viciul – obține confirmarea şi validarea estetică. Se înțelege atunci că însăşi ideea de artă şi cea de «literatură» încep să fie contestate, locul lor fiind luat de elogiul conceptelor opuse: *antiartă, antiliteratură*, sub cele mai diferite forme." (pp. 102-103).

[3] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Doinaş în capitolul *Dialectica liricii moderne* din *Poezie şi modă poetică*[4], instituind astfel o dimensiune polemică atât a discursului critic, cât şi a obiectului acestuia. Opţiunea lui Doinaş rămâne însă cea „tradiţională", căci în definirea liricii moderne[5] autorul recurge mai degrabă la o *descriere*, ea însăşi de esenţă negatoare (a Eului şi Universului). O atare atitudine se fundamentează pe aceeaşi modificare a epistemei care, în discursul filosofic, se traduce prin căderea metafizicului şi instaurarea (cel putin în primă instanţă) a existenţialismului[6], pe o tensiune a contrariilor şi pe paradoxul limbajului[7]. Căci poezia modernă, dincolo de a fi o pură aventură a limbajului suficient sieşi, mai conţine încă în sine o funcţie mitopoetică. Deşi construieşte lumi, ea o face însă nu prin afirmare, ci prin negare. *Limbajul*, iată aşadar prima fiinţă mitologică a lumii moderne, ce transformă Poetul într-un organ al Poeziei, şi care, printr-un atac asupra Eului, înlocuieşte Fiinţa (Eul) cu fiinţe mitologice născute din sine, iar printr-un atac asupra Lumii, îi opune acesteia o suverană irealitate, o spaţialitate *pură*[8]. Titlul capitolului lui Doinaş e de clară inspiraţie friedrichiană. Există însă o diferenţă fundamentală (polemică?) între cele două texte. Trimiterea explicită la Hugo Friedrich afirmă o privilegiere a categoriilor negaţiei, prin care cartea acestuia se distinge în primă instanţă. Însă termenului de *structură* (îmbrăţişat prin filiera structuralistă şi care desemnează, în esenţă, un sistem în dimensiunea sa *statică*) i se opune la Doinaş termenul de *dialectică*, ce desemnează un sistem în ipostaza sa dinamică. Urmarea este că tratării sincrone a poeticului din cartea lui Friedrich i se opune o tratare *contextualizată*, în care aspectul liricii moderne *decurge* dintr-o dinamică a culturii în care se aliniază logic şi coerent[9].

---

[4] Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983.

[5] *Ibidem*, p. 230.

[6] *Ibidem*, p. 231.

[7] *Ibidem*, p. 232.

[8] *Ibidem*, p. 233.

[9] Din acest punct de vedere Doinaş este, în 1972, un „poststructuralist" în esenţă, ce adaugă o importantă dimensiune *prospectivă* evoluţiei poeziei, depăşind-o pe cea descriptivă a lui Friedrich, prin (paradoxal) atacul *retrospectiv* asupra categoriilor poeticului. Pe de altă parte însă, Doinaş însuşi rămâne în continuare la postulatul structuralist al morţii autorului şi preeminenţei limbajului, al pulverizării lumii obiectuale în faţa universului ficţional şi al mitologemelor nou constituite, care mimează (parodic uneori) clasicitatea literară – deci mimează însuşi textul (cultural) în siajul căruia noul text vine.

Scanned with OKEN Scanner

Că simbolismul semnează actul de naştere al modernismului literar ţine deja de bunul simţ comun[10]. Mizând în chip fundamental pe discursul poetic, teoretizând cu voluptate asupra poeziei şi, implicit, asupra limbajului poetic[11], simbolismul preia în fond o obsesie a căutării limbii perfecte de la romantici. Diferenţa majoră, însă, ce vine dinspre mutaţiile impuse o dată cu trecerea în modernitate, constă în vectorul relaţiei *eu-lume-text*. şi ea se traduce în termenii unei conştiinţe (mai acută la romantici, mai difuză la simbolişti) a *trădării* limbajului. La romantici criza se exprima în categoriile *exteriorităţii* şi *cosmicităţii*. Problema romanticului venea în urma tematizării cosmicului şi a genezelor uraniene, unde punctul sensibil, generator al crizei, era pre-cosmicul. Increatul, în calitatea sa de pre-obiectual, pre-conceptual şi pre-lingvistic, se cerea descris tocmai printr-o gramatică a limbii care, fatalmente, nu-l putea cuprinde, dată fiind natura sa de „urmă" imperfectă şi posterioară fenomenului. Pentru modernişti (şi inclusiv pentru simbolişti) problema, la fel de acută, se formulează în propoziţii doar parţial schimbate, în contextul interogaţiei asupra posibilităţii de a numi prin lingvistic (i.e. printr-o gramatică, sistem limitat şi constrângător) fluxul intern al trăirii, prin excelenţă fluid şi liber, agramatical, asistemic. Soluţia simbolistă va fi o nouă retorică, bazată pe simbol, sugestie şi inovaţie prozodică (versul liber e cazul cel mai celebru în acest sens), capabilă, îşi doreau simboliştii, să configureze poetic stări fluide, muzicale[12]. Antipozitivist şi antiraţionalist în esenţă, simbolismul apare aşadar ca o reacţie în primă instanţă la romantism (deşi preluându-i anumite categorii), cu precădere la un romantism eşuat, din punct de vedere al convenţiei poetice, în retorism gol. În al doilea rând şi în aceeaşi odine a dialecticii literare de formulă contestatară, naturalismul (plat şi lipsit de spiritualitate) devine la rândul său un termen de raport polemic[13]. În sfârşit, parnasianismului descriptiv, artificial (în manieră Leconte de Lisle, Hérédia sau Sully Prudhomme, avându-i ca predecesori pe Gautier sau Banville)[14],

---

[10] Deşi, în ordinea unui alt demers, ce-şi are locul în altă parte, e de discutat serios asupra *romantismului* ca deschizător de cărări în apele modernităţii.

[11] Vezi Rodica Zafiu, *Poezia simbolistă românească* , Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996: „În esenţă, simbolismul reprezintă începutul poeziei moderne, pentru că îi oferă acesteia statutul de artă supremă şi obligaţia de a căuta mereu noutatea, dar şi pentru că îi dezvoltă conştiinţa de a dispune de un limbaj propriu." (p. 10)

[12] *Ibidem*, p. 9.

[13] *Ibidem*, p. 12.

[14] *Ibidem*, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

simbolismul îi va opune celebrele categorii ale lirismului şi muzicalităţii, refuzând obiectivitatea şi picturalul, deşi păstrând, pe de altă parte (de unde apropierile de parnasianism) artificialitatea, recuzita şi simbolurile[15]. Cât priveşte impresionismul (curent ce precedă simbolismul), programul pozitivist, scientist al acestuia, reducând realitatea la aspectele ei senzoriale, generează (paradoxal) în pictură rezultate precum dizolvarea realului în vag, emoţie şi mister, iar în literatură o notaţie a efemerului, sugestia şi, din nou, vagul, proprii în chip evident simbolismului. Contradictorii la nivel teoretic, aşadar, cele două curente se suprapun vizibil la un nivel practic, al tehnicilor de lucru şi al obiectului de artă în sine[16].

Privilegiind poeticul, simbolismul (pe urmele, în fond, ale romantismului) concepe lirica în termenii unui demers *cunoscător*. Metafizica simbolistă susţine existenţa unui plan al suprarealităţii, al ideilor pure şi al absolutului, modelul cognitiv fiind cel al unei cunoaşteri suprarаţionale, transcendente, posibilă prin tehnici iniţiatice[17]. Ca şi *gnoză*, poeziei îi revine meritul de a se constitui în calea de descifrare a corespondenţelor *mistice* între realitate şi suprarealitate, manipulând simboluri magice sau descoperind altele noi[18]. Spiritualist, simbolismul îmbrăţişează ideea multiplicării lumilor imaginare, a „propunerilor de real", prin reveria (comună sau artificial indusă) a visului, halucinaţiei, sau prin obsesia unui *dincolo* descoperibil mereu în spaţiul exotic. Individualist şi iraţionalist, privilegiind paradigma cunoaşterii nonraţionale, subiective (iar intuiţionismul bergsonian are un cuvânt decisiv în dezbaterea asupra modelelor gnoseologice din epocă), simbolismul invocă mereu ideea rupturii în planul psihic. Rezultatul acestei rupturi este o stare (de esenţă decadentă) de criză, bazată pe hipersenzitivitate, iar dacă, pe de altă parte, câmpul cunoaşterii îl constituie poezia, instrumentul cunoaşterii devine *Eul*[19], menţinut cu încăpăţînare într-o permanentă disponibilitate anxioasă. Aceasta e definită de Matei Călinescu prin termenul generic de *stare poetică* sau, pe urmele lui Paul Valéry[20], *stare de poezie*. Punându-l în contact cu

[15] *Ibidem*, p. 14.
[16] *Ibidem*, p. 15.
[17] *Ibidem*, p. 8.
[18] *Ibidem*, p. 9.
[19] *Ibidem*, p. 9.
[20] În *Poesie et pensee abstraite, Oeuvres*, N.R.F. Biblioteque de Pleïade, 1957, vol.I, p. 1322, cf. Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 134: „Emoţia poetică se poate recunoaşte după faptul că «toate obiectele posibile ale lumii obişnuite, externă sau interioară, evenimentele,

Scanned with OKEN Scanner

sensibilitatea cea mai profundă (aceasta, spre deosebire de sensibilitatea comună, e una *estetică*, fapt ce dă seamă, în fond, de o obsesie a estetizării vieţii interioare, aflată în imediata vecinătate a *percepţiei pure* bergsoniene), simbolismul îi recunoaşte poeticului esenţa muzicală, ce vine tocmai din natura intrinsecă a acestor emoţii specific poetice. *Ut musica poesis*[21] reprezintă definiţia esenţială a primatului idealului muzical în simbolism, sub semnul verlainian al lui *De la musique avant toute chose*. Cu nota, însă, pe care acelaşi M. Călinescu o subliniază[22], că afirmaţiile (teoretizante sau versificate) ale simbolismului în raport cu muzicalitatea poeziei implică mereu caracterul interior[23] al acesteia, iar nu neapărat pe cel extern, ceea ce

sentimentele şi actele, rămânând ce sunt în mod obişnuit în ceea ce priveşte aparenţele, se află deodată într-o relaţie imposibil de definit, dar miraculos de adecvată cu modurile sensibilităţii noastre generale. E tot una cu a spune că aceste obiecte şi fiinţe cunoscute – sau mai degrabă ideile care le reprezintă – îşi schimbă într-un anumit fel valoarea. Se cheamă unele pe celelalte, se asociază altfel decât în chipurile obişnuite; se găsesc[...] *muzicalizate*, rezonante unul prin celălalt, şi armonic «corespondente». Matei Călinescu pune în relaţie această *muzicalizare* cu modul *melodic* al organizării conştiinţei, în concepţia lui Bergson din *Le Rire*.

[21] Matei Călinescu, *op. cit.*, p.132; *ibidem*, p. 133: „Asemenea sunetului, verbul poetic trebuie să se topească în aer, vag, imponderabil, precis şi imprecis totodată".

[22] *Ibidem*, p.134.

[23] Specificarea devine esenţială pentru comentariile asupra cazurilor unor simbolişti „eretici", cum este George Bacovia, unde corespondenţele explicite, în manieră macedonskiană sau minulesciană, devin, într-o perioadă mai târzie a creaţiei, neinteresante, substituindu-li-se un alt model, „psihologic" (intratextual) de relaţii, fără ca aceasta sa scoată cu totul în afara sferei simbolismului creaţiile respective. În sensul „sugestiei psihologice" şi al măsurării nu în chip cvasimatematic (potrivit combinaţiilor sonore dintre vocabule considerate în ansamblu, ca un simplu sistem de sunete în raporturi sonore unele cu celelalte) a muzicalităţii poeziei, Marcel Raymond comentează: „În realitate, fenomenul este mult mai delicat, poetul «muzician» trebuind să simtă afinităţile dintre lumea sunetelor şi cea a gândirii; este vorba, şi în acest caz, de a face sensibile «corespondenţele» misterioase; anumite silabe, datorită unei adecvări infinit de subtile la sensul cuvântului compus de ele, emoţionează cu adevărat spiritul, magnetizându-l într-o direcţie particulară, nu atât prin farmecul lor sonor, cât, mai ales, prin amintirile confuze pe care cuvântul respectiv le trezeşte; de fiecare dată însă, valoarea psihologică a cuvântului şi comoara virtuală a imaginilor şi asociaţiilor conţinute de el nu pot fi considerate independent de calităţile lui sonore. Rezultă că «muzica» cuvintelor nu va putea fi despărţită decât în mod arbitrar de semnificaţia lor [...] şi că unei armonii cvasimateriale, ce nu desfată decât auzul, va trebui să-i preferăm întotdeauna o

Scanned with OKEN Scanner

presupune o *intuire* a intimelor relații poetice între sonuri, din punctul de vedere al orizontului receptării, și o strategie arhitecturală sofisticată, din perspectivă creatorului de text.

Prototip al artei și, în egală măsură, *religie* a artei, prin estetism și cultul artificialității, poeticul evoluează în simbolism înspre formula de maximă autonomizare estetică a *poeziei pure*. Ea vine, după M. Raymond[24], în tradiția de origine baudelairiană a meditației asupra creației. Purificarea poeticului și ideea artei pentru artă, dincolo de autonomizarea esteticului (ceea ce implică din nou o dimensiune negatoare a demersului, îndreptată de această dată înspre „eticismul" și „moralismul" în artă, împotriva căruia, nota bene, romantismul lansase la rândul său o sumă de atacuri) presupune pentru poetul modern o absolutizare a fluxului interior, subiectiv, care este sursa prin excelență a obiectului artistic, o relativizare, în consecință, a cosmosului material (care devine „adevărat" doar în măsura în care este *subiectiv* adevărat[25]), precum și o pasionalitate abisală a actului creației, al căror rezultat este construcția poetică a unui univers-propunere (subiectivă) de real, în competiție cu „realitatea reală" (sensibilă), chiar dacă uneori pornește de la datele acesteia[26], totul pe temeiurile și suportul unei tulburătoare libertăți imaginative[27]. O libertate proprie însă doar unei părți anume a complexului

---

anumită muzică interioară" (*De la Baudelaire la suprarealism*, Ed. Univers, București, 1998, p. 45). Nu mai comentăm asupra rupturii evidente față de arbitrarul saussurian al semnului lingistic, substituit printr-o „metafizică" a limbajului, conjugată cu o fundamentală dimensiune psihologică a subiectivizării.

[24] *Op. cit.*, p. 17.

[25] Matei Călinescu va comenta în acest sens că „Poezia va aspira (și va reuși) să se elibereze de orice preocupare de „adevăr", refuzând implicit să se mai lase judecată, fie și parțial, conform criteriilor rațiunii discursive. Nu trebuie să ne înșele faptul că simboliștii se referă uneori la Adevăr. Sensul atribuit noțiunii e abisal distinct de cel logico-științific [...] Logic, adevăr, idee – astfel de cuvinte capătă, uneori chiar în limbajul teoretic al simboliștilor, sensurile cele mai evanescente și ambigue: sunt folosite nu pentru a semnifica, ci pentru a sugera [...] Nu numai de preocuparea de adevăr, dar și de cea morală se va separa poezia: binele, și în sens abstract, și în sens utilitar-didactic, va fi șters dintre țelurile poeziei. Actul poetic va deveni un act gratuit." (*op. cit.*, pp. 129-131).

[26] Precum în cazul „ereticului" Bacovia.

[27] Marcel Raymond consideră că e vorba în primul rând de „ideea de a purifica poezia, de a îndepărta scoriile, acele *impedimenta* care, în majoritatea operelor trecutului, îi întunecă strălucirea sau îi stânjenesc mișcarea, astfel încât să nu se mai păstreze decât echivalentul unui fluid spiritual ori al unui curent de înaltă

Scanned with OKEN Scanner

psihologic individual. Dacă modelul simbolist presupune o ruptură în planul psihic şi dacă instrumentul simbolist de cunoaştere este *Eul*[28], se cuvine discutat asupra cărei părţi a acestuia i se datorează manifestările de natură imaginativă. Soluţia o oferă, din nou, intuiţionismul bergsonian, unde sunt diferenţiate două laturi ale eului individual[29]. Un prim tip este eul sbsumat cerinţelor socialului – un *eu empiric*, supus limbajului în aspectul său instrumental; a doua ipostază este aceea a eului *fundamental*, a cărui acţiune se manifestă în planul experienţei pure, aconceptuale şi doar intuitiv sesizabile. *Starea poetică* şi implicit literatura sunt prin excelenţă privilegiul celui din urmă. Dincolo de „delir", arta este însă, în egală măsură, şi o metodă, ceea ce implică în mod obligatoriu discuţia asupra limbajului poetic. Pe urma pomenitei diferenţieri a eurilor şi ca rezultat al subordonării acestora unor diferite laturi ale limbajului, poetica simbolistă desparte apele în două, aderând la postulatul dublei funcţii a limbajului: de o parte funcţia comunicativă, de cealaltă parte funcţia estetică[30] – o cărămidă în plus la edificiul autonomizării estetice a artei şi la arhitectura de configuraţie puristă a poeticii textului literar. O poetică în care, pornind de la noţiunea de *corespondenţă*, este încredinţată unor imagini misiunea de a exprima, de a figura o stare sufletească[31]. Dar,

---

tensiune, capabil să exercite cu maxime posibilităţi de reuşită forţele de sugestie proprii poeziei [...] Baudelaire, urmându-l pe Poe, face o distincţie între poezia pasiunii, «care e beţia inimii», şi cea a adevărului, «care e hrana raţiunii» [şi] se ridică împotriva acelei «erezii a învăţării», a didacticismului, al cărei efect e ţintuirea poemului de pământ, de proză, fixarea atenţiei noastre *intelectuale* şi frânarea acelei «înălţări a sufletului», a acelei «aspiraţii umane către o Frumuseţe Superioară» care rămâne scopul şi principiul poeziei" (*op. cit.*, p.17); ori, această libertate vine din „rolul imaginaţiei, ne spune Baudelaire, de a atribui imaginilor şi simbolurilor «un loc şi o valoare relative» – relative faţă de spiritul uman, relative faţă de opera pe care el s-a decis s-o realizeze. Cu ajutorul acestor materiale aflate în dezordine, procurate de percepţiile sau de memoria lui, poetul va crea o ordine care, raportată la un anumit moment şi la o anumită stare [...] va fi expresia *infailibilă* a sufletului său." (ibidem, p. 19).

[28] Vezi nota 19.

[29] Vezi şi Matei Călinescu, *op. cit.*, pp. 137-138.

[30] Acelaşi Matei Călinescu notează cu un evident entuziasm: „Ne aflăm fără îndoială în faţa uneia dintre contribuţiile cruciale ale simbolismului în materie de poetică. Între cele două funcţii ale limbajului se produce, dacă privim lucrurile cu ochi simbolişti, o tensiune: poezia se naşte din anihilarea funcţiei uzuale comunicative. Din instrument de schematizare practică, limbajul devine mod de expresie (şi, mai ales, de producere) a stărilor poetice ale eului nostru estetic." (*op. cit.*, p. 139).

Scanned with OKEN Scanner

deşi orice fabulaţie şi orice asociaţie de imagini care ajunge la nivelul conştiinţei tinde să se organizeze în simboluri, nu poate fi vorba totuşi de un raport cu doi termeni clar percepuţi de către subiect între psihismul intim şi maginile în care el s-a proiectat; consecinţa fundamentală a unei atari situaţii este aceea că, aşadar, în formula sa autentică, simbolul se iveşte de fapt dintr-o adeziune directă şi implicită a spiritului la o formă de gândire figurată *cu naturalele*[32]. În acelaşi sens, al simbolului ca semn *natural*, Tzvetan Todorov comentează[33] pe marginea caracterelor atribuite de Goethe acestuia. Discuţia vizează mai întâi o diferenţiere între *simbol* (care desemnează şi reprezintă şi care se adresează percepţiei, fiind, prin urmare, intranzitiv) şi *alegorie* (care nu desemnează, ci doar reprezintă şi care vizează înţelegerea intelectuală), considerând ca elemente ale naturalităţii simbolului, în concepţia goetheeană, faptul că acesta este exemplar (ceea ce implică o relaţie de participare şi nu de asemănare), că este perceput ca lucru în sine, pentru el însuşi şi că (abia în ultimă instanţă) el are şi un sens (fapt secundar în economia mărcilor caracteristice ale simbolului). Simbolul *este* şi *semnifică*, va conchide Todorov, pe urmele lui Schelling, ceea ce îi conferă pe de o parte o aură mistică, iar pe de altă parte o putere legitimatoare fundamentală în raport cu arhitectura textuală.

Preluând în genere categorile simbolismului european, sub influenţa căruia apare, simbolismul românesc îi preia în egală măsură caracterul alogen, compozit, dar şi ideea unui fundamental spirit novator în creaţie. El se iveşte, crede Eugen Lovinescu, ca o reacţie împotriva ţărănismului sămănătorist[34], şi este teoretizat de cercul lui Ovid Densusianu de la „Viaţa nouă" (apărută la 1 februarie 1905) în termenii urbanismului, sincronismului şi spiritului

---

[31] Vezi Marcel Raymond, *op. cit.*, p.43.

[32] *Ibidem*, p. 43.. Citându-l mai departe pe Jean Baruzi (*Sfântul Ioan al Crucii şi problemele experienţei mistice* , în care acesta afirmă în legătură cu simbolul că „nefiind niciodată o *traducere*, acesta nu poate fi niciodată *tradus*"), Raymond comentează asupra polivalenţei simbolurilor: „Astfel de simboluri, care sunt fiinţe, vor avea în general «valori» multiple, unite de fapt printr-o legătură de ordin afectiv, fără ca fiecare dintre ele să poată fi închisă într-o formulă. De aici greşeala comună atâtor cititori şi comentatori, care, în faţa unor poeme moderne, nu-şi pot găsi liniştea până când nu le atribuie un sens logic ce exclude orice altă interpretare." (*op. cit.*, p. 43). Dimensinea polemică a discursului este evidentă.

[33] În *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1983.

[34] Vezi *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

novator.[35] Înainte însă de „Viaţa nouă" şi O. Densusianu, tendinţa reformatoare, după cum o numeşte M. Scarlat[36], se face simţită încă din 1880, prin obsesia noutăţii pe care un personaj precum Macedonski o îmbrăţişa ca pe o permanentă provocare şi tentaţie. Simbolismul românesc (cel puţin cel „incipient") este o dezvoltare a orientării „clasicizante" prin ideile novatoare ale lui Macedonski[37], deşi sindromul modernităţii se găseşte nu în poezia ci, cu precădere, în *doctrina* macedonskiană (începând cu *Despre logica poeziei*, din 1880, şi până la *Despre poemă*, *Mişcarea literară în cei din urmă zece ani* sau *Evoluţiunea limbei române*, din 1901). Această doctrină preconizează *urâtul* în poezie, pentru prima dată în critica şi teoria românească, apoi inexistenţa (în sensul de „irelevanţa") unui vocabular „poetic", în sensul principiului aristotelic, „cosmetic", de *frumos*, precum şi ideea poeziei ca univers autonom, cu limbaj propriu, diferit de cel conceptual – o manifestare preponderent senzorială (antiintelectualicească, aşadar), în care imaginarul ia locul *cugetării*, negându-se astfel principiul *discursivizării*. Prin partizanii „reformei" (Petică, Densusianu, Arghezi, într-o primă perioadă de creaţie, Minulescu, Anghel sau Bacovia, unii dintre ei cu reale veleităţi teoretizante), peisajul literar al pragului dintre secole şi al primului deceniu şi jumătate al secolului douăzeci propune vizibile convergenţe simboliste ale multor creatori semnificativi. Simbolismul schimbă, la data

---

[35] „Urbanism", afirmă Lovinescu, invocându-l pe teoreticianul de la „Viaţa nouă", căci literatura română nu se poate ruraliza la nesfârşit şi nu mai poate trăi în atmosfera de la 1840, trăgându-şi seva exclusiv din spiritul poeziei populare. Apoi, citând un articol al aceluiaşi Densusianu (*Puriştii noştri în artă*) apărut în 1905 în revista pomenită, Lovinescu descoperă aici principiile fundamentale ale modernităţii literare româneşti, pe care însuşi le teoretizase. Articolul lui Densusianu afirmă că literatura şi cultura trebuie să „se potrivească duhului vremii" şi să iasă din izolarea în „primitivismul carpato-dunărean", spre asimilarea (bine chibzuită!) de „elemente nouă" şi apropierea „sufletului nostru de sufletul european" (afirmaţii ce slujesc din plin tezei lovinesciene a sincronismului), ba chiar că noutatea are însemnătate artistică doar întrucât ea „deschide zări noi" (ceea ce vine să susţină o altă celebră teză a lui Lovinescu, aceea a diferenţierii) şi că sufletul românesc trebuie smuls „din drumurile pe care a întârziat" şi adus acolo unde poate găsi "ce să-l învioreze" şi „să facă să răsară puteri noi" (discurrs orientat evident către ideea spiritului novator) (vezi Eugen Lovinescu, *op. cit.*, pp. 92-93 şi urm.)

[36] În *Istoria poeziei româneşti*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984.

[37] *Ibidem*, p. 288.

Scanned with OKEN Scanner

apariţiei sale, criteriul dominant al poeziei, şi anume el formulează trecerea, în opinia lui M. Scarlat[38], de la preeminenţa semnificantului la cea a semnificatului, o trecere anunţată de altfel de romantismul matur, prin opera lui Eminescu. Motiv pentru care, ca manifestare într-o anume măsură neoromantică, mişcarea simbolistă impune această mutaţie cu o forţă ce s-ar fi putut bănui mai greu la momentul primelor sale apariţii.

Evazionist în esenţă, simbolismul conţine o intenţie de ordin metafizic. Vectorul acesteia nu se îndreaptă însă către o înşiruire de concepte sau către o anume dialectică ori alta. Realul sau, în egală măsură, absolutul sunt de descoperit doar în complexul psihologic individual (tocmai aici se află situată, de altfel, una dintre diferenţele fundamentale faţă de evazionismul oniric şi vizionarist romantic), aşadar în concretul psihic. „O sensibilitate nouă, de o infinită delicateţe, orientată către acele fenomene care ar constitui obiectul unei *metapsihologii*, iată facultatea specifică poetului modern; ea îl poate ajuta să regăsească universul în propriul lui *eu* şi să-şi imagineze sensul acestui univers", comenta M. Raymond[39] într-o formulare fundamentală cu privire la construcţia de lumi poetice ca *spaţii de fugă* ale eului. Formă de reverie şi nostalgie, dar şi de refugiu (fie el tragic uneori), iubirea constituie pentru simbolist un asemenea spaţiu privilegiat, în care intensitatea trăirii poate fi dublată, din punctul de vedere al retoricii, de un discurs a cărui permisivitate faţă de tropii specifici convenţiei este, practic, aproape nelimitată. Faptul procură însă şi dificultăţi în analiză, câtă vreme eclectismul imaginarului erotic cheamă la rândul său în pagină modele de versificaţie şi ipostazieri diverse ale subiectului faţă de obiectul comentariului liric[40]. Pot fi izolate două strategii majore de construcţie a universului erotic simbolist dimpreună cu figuranţii

---

[38] *Op. cit.*, p. 223.

[39] *Op. cit.*, p. 38.

[40] Vezi şi Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 392: „A trage o linie precisă de demarcaţie între diferitele orientări simboliste în domeniul erotic este deci destul de dificil, întrucât, în ansamblu, erotica este văzută ca o satisfacţie compensatorie faţă de mediu. Adevărata separaţie nu se produce însă la suprafaţă, izolând cele câteva accente stil Baudelaire – Rollinat de rest, ci în profunzime. Aici constatăm superficialitate şi emotivitate, senzualitate şi sugestie, satisfacţie şi melancolie, limbaj direct sau corespondenţe. Pare deci sigur că apele se separă în primul rând în această zonă şi apoi în aceea a motivelor considerate izolat, făcând statistica „femeilor fatale". Se vede, astfel, din ce în ce mai limpede că nu există temă simbolistă care să nu aibă şi reversul său. Este un joc de lumini şi umbre, care însoţeşte întreaga devenire şi realizare a curentului."

Scanned with OKEN Scanner

săi, şi ambele se revendică în esenţă de la formule romantice, propuse însă pe suportul unei retorici în bună măsură (sau complet) deromanticizate. Pe o primă pistă a imaginarului sunt de descoperit imaginile dematerializate, evanescente, ale unei lumi evocate prin corespondenţe, în care sentimentul se înfăţişează în formula unei gracilităţi senzuale uneori petrarchizante. În acest univers de extremă esenţă lirică (dusă câteodată până la patetic, un patetic, însă, pe care eul poetic simbolist şi-l asumă ca pe o poză privilegiată şi individualizatoare) subiectul se găseşte inclus, inserat în structura de relaţii cu starea pe care o traversează şi cu articulaţiile unei lumi care este „silită" să-l conţină. Un atare discurs din (şi uneori *de*) interior propune în genere o figură a *iubitei* apropiată de imaginea pe care subiectul şi-o proiectează, narcisiac, despre *sine*, prin intermediul discursului, acesta din urmă *sugerând* o anume configuraţie (în primul rând psihologică) a sa. Începe astfel o procesiune întreagă de iubite stilizate, diafane, clorotice, boticelliene, prerafaelite şi vag mistice[41], care reproduc într-o măsură intelectualizată, rafinată şi, eventual, citadinizată modelul chipului angelic al romantismului matur[42], atât în datele aparenţei corporale, cât şi în cele ale unui destin tragic (marcat de un suprem vis de voluptate ce li se refuză mereu), ba chiar şi în datele *absenţei* din prezentul scriturii, cel în care se produce evocarea. Spre deosebire de romantism însă, unde evocarea erosului echivala cu *prezentificarea* sa, iar „plângerea" poetică servea *compensării* absenţei, discursul erotic simbolist *consfinţeşte* absenţa, o subliniază, o păstrează ca atare, mizând astfel pe intensificarea stării comunicate şi menţinându-i lui, discursului, statutul de „câmp de tensiune nesoluţionată". Defunctul amor capătă la D. Anghel echivalenţe florale, impregnate de dimensiunea tanatică: „Aşa s-a stins în taină şi nimeni n-a ştiut,/ Căci în minuta asta de grea melancolie,/ Eu singur stam de faţă la muta-i agonie,/ Şi singur mi-am dat seamă atunci că s-a pierdut.// Era ceva din tine în floarea asta dragă;/ Era ceva, desigur; căci altfel n-aş pricepe/ De ce mă simt mai singur acum când noapte-ncepe/ Şi n-o mai văd în umbră, luptând stăruitoare/ S-adune strălucirea luminii care moare." (*Moartea Narcisului*). Ipostaza solitudinii meditative, în tonuri elegiace, este dublată de un anume esoterism al simbolului (căci numai el, poetul, ştie „taina Narcisului ce moare"), care adaugă o notă în plus de insolitare dar în egală măsură şi de ambiguizare (deocamdată mai

---

[41] *Ibidem*, p. 385.

[42] În acest sens vezi Ioana Em. Petrescu, *Eminescu, poet tragic*, Ed. Junimea, Iaşi, 1994 sau *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Ed.Dacia, Cluj, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

degrabă semnalată decât realizată poetic cu adevărat, pricina fiind explicitarea din versul – „premisă"). E de remarcat însă dimensiunea manierist-intimistă a imaginii şi preţiozitatea sa, efecte ce nu se vor regăsi la un Ştefan Petică de pildă. Acolo, lor li se substituie un regim al simbolizării mult mai dramatic, mai agresiv, în care chipul „eternei îndurerate", ca o „tristă catilenă", este urmărit în cursa sa fără sfârşit prin „noaptea neagră fără stele" în căutarea a „ceea ce nu se poate prinde" (*Fecioara în alb*). Pe un fond obscur al antitezei romantice între înger şi demon (între „tragicele Magdalene" şi „făptura albă" de esenţă prerafaelită) poezia lui Petică preconizează în fond două soluţii existenţiale[43]: pe de-o parte *întunericul* (prin „marile pasionate") şi experienţa luciferică (prin ipostaza „prostituatei sacre", element al unui model gnoseologic) şi pe de altă parte *lumina* (prin „albele fecioare"), implicând o teză a absoluţiei, aluvionată totuşi de dramatica povară a unui neliniştitor complex oniric (precum în imaginea fecioarelor apăsate „de-a viselor tortură" din *Când vioarele tăcură, I*).

În chiar prezenţa iubitei, discursul erotic simbolist se întoarce (manierist!) tot asupra vidului tensionat (de data aceasta cel de dinaintea împlinirii scenariului amoros), configurând un univers suspendat, în „pauză de respiraţie" în care subiectul parcurge catartic o stare a *aşteptării* şi căruia i se alipesc mereu mărcile locative ale *departelui* („violete apusuri", înfiorări ce „plutesc în zare" sau ipotetice, surdinizate viori ce plâng abstract, la Ion Minulescu). Ori, la acelaşi Minulescu, privirea interioară parcurge până la capăt scenariul erotic, epuizându-l cu mult înaintea sfârşitului său „în real", proiectând *in abstracto* o dureroasă şi elegiacă scenă a rupturii („Va fi într-o seară poate ca şi-n alte seri./ Va fi/ O seară de octombrie cu palpitări discrete/ De frunze,/ De imagini,/ De pleoape/ Şi regrete.../ Vai!... cea din urmă seară când tu vei mai veni/ Va fi o aiurare de toamnă pe sfârşite,/ O aiurare-n versuri brodate pe-o batistă – / Simbolul despărţirii.../ Şi-atâta tot.../ Şi-apoi,/ Nu va mai fi nimica." – *Va fi*). Structura imaginarului este una paradoxală. Pe de-o parte, subiectul îşi întreţine artificial, prin proiecţie şi imaginare, valorile tensiunii interne, din care se naşte în ultimă instanţă poemul. Pe de altă parte, formula imaginată cuprinde constant elemente de *amortizare* a acestei tensiuni, prin modelul temporal inerţial, reiterativ, pe care versul îl evocă (o seară „ca şi alte seri") şi printr-o poză (simulată?) a acceptării iremediabilului şi a unei anume distanţări. Peste aceste elemente care temperează angoasa se suprapune un discurs al delirului elegiac, liricizant şi simbolizant, ce

[43] Vezi Rodica Zafiu, *op. cit.*, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

sfârşeşte cu imaginea căderii în abis. Prospectând fiorii rupturii, vocea lirică proiectează o moarte a lumii şi a fiinţei, o aneantizare tradusă prin tăcere – supremă opoziţie faţă de „palpitările" de „frunze", „imagini", „pleoape" „regrete" şi „versuri" din aticamera „nimicului". Aceeaşi baudelairiană obsesie a contemplării semnelor morţii viitoare în frumuseţea prezentă e tradusă printr-o retorică ingenuă dar şi (din nou) neliniştitoare a interogaţiei, în care corespondenţele se organizează în serii motivice ale dramaticului presentiment al căderii („De ce-ţi sunt ochii verzi/ Culoarea wagnerienelor motive/ Şi părul negru ca greşala imaculatelor fecioare?/ De ce-ţi sunt buzele pătate de violete trecătoare/ Şi mâinile de ce-ţi sunt albe ca albul tristelor altare/ Din Babilon/ Şi din Ninive?/ De ce, când plângi,/ În plânsu-ţi moare o lume-ntreagă de petale/ De trandafiri" – *Celei mai aprape*).

O a doua formulă a imaginarului erotic înfăţişează un subiect liric ce tinde să pună mereu o distanţă strategică între sine şi obiectul contemplat (fie el, acest obiect, fiinţa iubită, fie o abstracţiune – iubirea în sine). Ele sunt însă tentative mereu ratate şi asumate ca atare, fie la modul tragic, fie la modul ironic. Strategiile ironicului lasă loc unui univers nu cu mult mai materializat faţă de prima formulă a imaginarului (cea gracilă şi extrem liricizată), făcând în egală măsură şi trecerea între ele. Strategiile tragicului însă configurează o ruptură faţă de acest univers „convenabil" şi plasează eul într-un spaţiu al contemplaţiei dureroase şi înstrăinate, în care sentimentul subiectului este acela de *captiv* într-o lume care-l conţine „silit". Pentru prima ipostază textul minulescian constituie un model aproape canonic. În *Romanţă policromă*, de pildă, cadrajul textual ia forma unui monolog adresativ către (bănuim) iubită. Ambiguitatea persoanei a doua pronominale şi imperativul enunţării pot face loc însă şi unei alte posibile instanţe în postura de interlocutor, şi anume lectorului însuşi. Pe un atare joc al ambiguităţii, retorica minulesciană construieşte, din imagini disparate, un cosmos compozit, al abstracţiunilor („simfonia", „tălmăcirea", „rebusul", „ritmul" etc.), care devine coerent doar dacă e citit în cheia *stării de necesitate* a subiectului în raport cu esenţele fiinţării, precum şi în cea a *aşteptării* tensionate a „marii întâmplări" a fiinţei (care este erosul). Aceasta nu poate fi descrisă, ci doar aproximată printr-o metafizică ce are ca suport metafora poetică. Astfel, vocea poetică invocă imperativ: „Dă-mi A.B.C. al vieţii subterane,/ Dă-mi simfonia flautelor mute,/ Dă-mi tălmăcirea buzelor profane/ Şi rebusul icoanelor tăcute.// Dă-mi preţul primei victime-a femeii,/ Dă-mi simbolul opalului şi-agatei,/ Dă-mi ritmu-nveninat al Salomeei/ Şi tusea-n *fa minor* a

Scanned with OKEN Scanner

Traviatei."[44] Poemul enunţă în egală măsură şi o angoasă, abil mascată prin finalul în poantă, a căutării *sensului*, căci toate „abstracţiunile" invocate şi care articulează arhitectura imaginarului sunt de fapt ipostaze ale „ermeticului". Imperativul traduce aşadar, într-o metafizică sui generis şi nondogmatică, nevoia de descoperire a esenţelor lumii şi fiinţei, realizabilă, pare a crede personajul ce cuvântă, prin apropierea erosului. Mai manieristă şi graţioasă, deşi mai puţin ambiguă în ceea ce priveşte interlocutorul erotic, *Odeleta* propune un text-bijuterie, ornamental, în care materialul poemului este chiar literatura (un metatext *avant la lettre*) şi în care convenţia simbolistă îşi atinge cotele sale canonice: „În cinstea ta/ Cea mai frumoasă şi mai nebună dintre fete/ Voi scrie trei *ode*/ Trei *romanţe*/ Trei *elegii*/ Şi trei *sonete*[..]/ Îţi voi aduce trei smaralde[...] Trei perle blonde[...]Şi trei rubine-nsângerate, ascunse toate-ntr-un refren." O atmosferă rococo[45] în care decorativismul devine un scop în sine şi este augmentat prin retorica repetitivă a textului, la care se adaugă sugestiile magic rituale ale cifrei şi în care figura iubitei, „frumoasă" şi „nebună" desemnează ipostaza unui scenariu al măştilor, scenic, de nuanţă barocă excesivă şi teatrală. Natura acestei teatralităţi nu e însă aceea de capcană retorică în care subiectul liric cade, ci aceea de manieră căutată, dorită şi ironic asumată. Căci există o ironie subiacentă prezentă în fiecare moment al creaţiei, îndreptată asupra creaţiei în sine, asupra interlocutorului erotic, asupra manierei chiar şi asupra subiectului însuşi, care se comunică astfel.

De cealaltă parte, lectura în cheie tragică a lumii, iubirii şi interlocutorului erotic îşi trage sevele din morbideţea demonică a romantismului. Din această serie, însă, exemplele sunt mai puţine. Câte o evocare a iubirii infernale la Mircea Demetriad (*Din infern*) se conjugă cu o erotică forţată la limită în imaginea excesiv artificială a femeii de bar[46] la N. Davidescu, în care grotescul măştii „roase de fard", cu ochii în „cearcăne d K'hol", cu privirea bolnavă „de-albastrul vaporilor de-alcool" şi cu satanica gură înfăţişând „o rană de sânge revărsat" configurează în fond o parodie a iubirii. Atari imagini se vor regăsi şi la Bacovia, unde însă grotescul descrierii se transformă într-un tragic al evocării ce uzează de formula (eminesciană de fapt) a Venerei şi Madonei (în *Contrast*).

---

[44] Lidia Bote, *op. cit.*, p. 387: „Aspiraţia erotică este aci totală, dar rezultatul nu este de ordinul tulburării profunde, ci al «moftului superior»".

[45] Ion Vartic, în *Scriitori români.*, coord. de Mircea Zaciu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

[46] Cf. Lidia Bote, *op. cit.*, p. 391.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre caracteristicile definitorii ale universului poetic bacovian este, în chip indubitabil, o fundamentală nevroză a „căderii"[47]. Lumea, şi, o dată cu ea fiinţa, se prăbuşeşte vertiginos într-un abis al descompunerii, proces faţă de care făptura poetică se află într-o paradoxală, dublă incidenţă[48]. Pe de-o parte ea resimte acut, ca parte a universului, torsiunile lumii şi dureroasa cădere, pe de altă parte conştiinţa contemplă acest proces cu un ochi presupus străin, necesar descrierii. Este vorba despre o făptură scindată aşadar, înăuntrul şi în afara lumii totodată, suferind o dată cu ea dar şi salvându-se (prin verbul poetic) de inexorabila cădere. Un *eu* şi un *alter* concurându-se reciproc şi disputându-şi teritoriul de dramatică ontologie în care sentimentul erotic încearcă, şi ratează cel mai adesea, o construcţie a unui spaţiu intim, securizant. E un spaţiu spart mereu de sonurile tragice ale elementelor unei geologii damnate, capabilă a pune în pagină (în *imagine*) doar formule ale morţii şi dezagregării. O astfel de aneantizare a lumii se petrece, de pildă, în *Amurg de toamnă*, printr-o construcţie insolită a spaţiului, pe un vector orizontal. Angoasantă e aici nu structura constrângătoare a lumii *în mic* sau a spaţiului închis, ci, ca o bizarerie, tocmai deschiderea infinită, care sufocă imaginaţia prin imensitate pe de-o parte şi prin lipsa repelor pe de alta. Tocmai aceste repere îşi doreşte personajul poetic a le descoperi, însă formula spaţiului, aşa cum se configurează el aici, i-o interzice. E o poetică a depărtărilor („Amurg de toamnă pustiu, de humă./ Pe câmp sinistre şoapte trec pe vânt –/ Departe plopii se apleacă la pământ/ În larg balans lenevos, de gumă."), în care subiectul nu se poate găsi pe sine şi unde, ca o consecinţă, erosul se confundă cu moartea[49]. Ca o dimensiune expresionistă a textului, liniile de fugă ale unei atari proiecţii converg, toate, înspre un eliotian „punct fix" ce nu se mai constituie însă într-un reper în „lumea rotitoare", ci devine

---

[47] Vezi şi Dinu Flămând, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979, p.97, sau Vasile Fanache, *Bacovia, ruptura de utopia romantică*, Ed. Dacia, Cluj, 1994, p. 111.

[48] Vezi Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Ed. Junimea, Iaşi, 1981, p. 35: „Cititorul care îşi este Bacovia nu vrea să se regăsească pe sine, ci caută şi impune un alter ego „fictiv". Creează o sensibilă detaşare de sine. *Eu* este convenţional persoana I singular, în realitate reprezintă un *el*; din individualitate implicată, *eu* devine individualitate contemplată."; vezi şi Dinu Flămând, *op. cit.*, p. 34. Pentru o lectură a topografiilor bacoviene ca „spaţii ale jocului", în care eul „este jucat" şi „*se* joacă pe sine", vezi Ion Pop, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, pp. 31-33.

[49] Cf. Vasile Fanache, *op. cit.*, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

(şi rămâne) un element al *gesticii* poetice. O gestică a privirii schizoide, în gol, completată de un act ratat al vorbirii („Pustiu adânc... şi-ncepe a-nnopta,/ Şi-aud gemând amorul meu defunct;/ Ascult atent privind un singur punct/ Şi gem, şi plâng, şi râd în hî, în ha..."). Se configurează astfel o proiecţie a incontinenţei, în care formula deschiderii aproape absolute îşi găseşte paradoxalul revers în *groaza* de deschidere[50]. Într-un asemenea destabilizant *locus amoreus*, eroticul e compromis („aud gemând amorul meu defunct") şi se reduce, ca imagine, la o simplă notaţie fugară, consfinţind o stare de fapt.

Între câmpul nemărginit şi oraşul ca loc al „turismului tragic"[51], intermediul este, în poezia bacovaină, parcul. El se configurează ca natură pervertită simbolic şi subiectivizată, ca şi contrucţie de ipoteză. Supusă aceloraşi semne ale „căderii", „grădina publică" (tăcută, în care „pe un nebun l-am auzit răcnind" – *Plumb de toamnă*) se constituie, din punctul de vedere al scenariului erotic, într-o anticameră a trăirii. Ea apare între două enunţuri mărturisind despre sfârşitul iubirii („Tu, ce mai faci, iubita mea uitată", „Sau, ce mai scrii, iubita mea uitată") şi propune o serie adesea naturalistă de imagini, în care „devastat", „fatal", Mâncat de cancer şi ftizie,/ Pătat de roşu carne vie", parcul este ecranul fantasmatic pe care se proiectează scene atroce, formulate manierist: „Pe albe statui feminine/ Pe alb model de forme fine/ Acum, se-nşiră scene de viol" sau scene „de spital", printre parfumuri, „polen şi histerie" (*În parc*). În chiar ipostaza sa „falnică, antică şi solemnă", sonurile *deduse* dintr-un atare ratat *omphalos*, ce nu mai reuşeşte să organizeze lumea, sunt stridente, surdinizate, absurde, cântate „din instrumente jalnice, de lemn" (*Vals de toamnă*). Dinspre *parc* (sau în jurul său) se construieşte imagistic *oraşul*, organizat, din punctul de vedere al poeticii bacoviene, în două serii motivice: exterioarele şi interioarele. Ca formulă definitorie a exterioarelor citadine, *strada* apare (din nou în tuşe naturaliste) ca un model canonic. Loc al călătoriei fără ţintă, al „rătăcirii", drumul bacovian e un drum al delirului, „pe vreme de toamnă" (*Spre toamnă*), într-un timp halucinant şi crepuscular ce lasă posibilitatea aparţiilor terifiante, mortuare, organizate (ca structură imagistică) aproape oniric. E o cale,

---

[50] vezi Mircea Scarlat, *George Bacovia*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 25.

[51] Asupra tragicului şi a „măştii tragice" la Bacovia, vezi Mihail Petroveanu, *George Bacovia*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971, p. 113. Despre itinerariile „rătăcitoare" bacoviene, vezi Ion Pop, *op. cit.*, pp. 34-35.

Scanned with OKEN Scanner

totodată, labirintică, pe care personajul liric urmează un parcurs fără sfârşit, căci repetitiv („Copacii pe stradă oftează[...] Eu stau, şi mă duc, şi mă-ntorc[...] Şi-i frig, şi burează" – *Nervi de toamnă*). Se formulează astfel un tip de ritual golit de sens (şi, cu atât mai mult, de sacru), şi pe parcursul căruia subiectul contemplă, într-o distantă exterioritate, un nevrozant cuplu de amanţi „mai bolnavi, mai trişti". Ori e, în altă parte, un spaţiu capcană, care induce stări subiectului-victimă şi favorizează dispariţia iubitei („Trece şi Ea[...] Oh, şi cum a trecut[...] Nimicnicia m-a prins pe stradă." – *Nervi de primăvară*).

Într-un atare teritoriu al *exilului* ipostaza *pragului* este definită prin imaginile simptomatice ale *uşii* sau *ferestrei*[52] închise, în faţa cărora *exilatul* se postează tragic[53] (şi cel mai adesea apatic) cu conştiinţa excluderii. Un decor nocturn şi iernatic, pătat de „rana vie" a sângelui animal („E albul aprins de sânge-nchegat,/ Şi corbii se plimbă prin sânge... şi sug" – *Tablou de iarnă*) se încheie prin invocaţia imploratoare în faţa „pragului" infailibil („Iubito, sunt eu la uşa-nghеţată"), ce obiectivează mereu, în imaginaţia personajului liric, poarta privilegiată către un tărâm al securităţii, către un spaţiu de evaziune dintr-o lume căzută, mortificată („Deschide, dă drumu,-adorato,/ Cu crengi şi foi uscate am venit;/ În târg, o fată tristă a murit, –/ Şi-au dus-o pe ploaie, şi-au îngropat-o// Dă drumul, e toamnă în cetate –/ Întreg pământul pare un mormânt.../ Plouă... şi peste târg, duse de vânt,/ Grăbite, trec frunze liberate." – *Note de toamnă*). Sub masca fiinţei damnate zace captiv un eu-victimă, incapabil de revoltă în faţa ocluziei dintre două universuri. Între lumea dinăuntru şi lumea din afară nu există interfeţe, spaţiul nu se lasă penetrat, participat în globalitatea sa, iar simbolurile promisei fericiri sunt întotdeauna părţi ale unui „dincolo" ce se refuză. Prizonier în tărâmul dantesc al lui „dincoace", gestul de forţare a porţii fatidice este firav: „Târziu, în geamul tău, încet, cu o monedă voi suna" – *Nervi de toamnă*. Modelul infernal al acestei lumi-capcană e semnalat, dincolo de imaginile ce-i articulează profilul, prin simbolul monedei, cuvenita plată pentru traversarea fluviului morţii. Urmarea e o emisie în vid de „plângere", căci lamento-ul poetului nu-şi

---

[52] Vezi Vasile Fanache, *op. cit.*, p. 113.

[53] Pe tema degradării tragicului în modernism, Dinu Flămând comenta: „Abia pentru psihologia mai complicată a simboliştilor, tragicul nu mai este o categorie pură, ci mai degrabă una fluctuantă, circumstanţială, relativă. Tragicul se relevă insinuant, dintr-o anumită persuasiune a mediocrului cotidian" (*op. cit.*, p.37), mai exact, în cazul lui Bacovia, datorită exacerbării acestui mediocru.

Scanned with OKEN Scanner

găseşte calea către auzul iubitei („La toamnă, când frunza va îngălbeni,/ Când pentru ftizici nu se ştie ce noi surprize vor veni, –/ Alcoolizat, bătut de ploi, cum n-am mai fost cândva,/ Târziu, la geamul tău, încet, cu o monedă voi suna.[...] Va bate ploaia... şi târziu, la geamul tău voi plânge-ncet.../ Va rătăci alcoolizat, apoi, în noapte, un schelet, –/ Nimic tu nu vei auzi din câte voi avea de spus.../ În toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus.").

Nici interioarele, atunci când privirea le traversează totuşi, nu sunt însă întotdeauna faste. Din lumea „târgului mizerabil/ De glod şi coceni[...] Şi plin de dugheni" prin care „trec cotiugare/ Cu saci de făină/ Şi plouă mai tare/ Pe crâşme murdare" (*Proză*), spaţiul „crâşmei" pare un pseudopod, o prelungire a „infernului în mare" într-un „infern în mic". Paradoxal însă, el este un spaţiu dinamic (ca puţine altele în poezia bacoviană), într-o coloristică mai degrabă fauvistă. Deşi, la rândul său, o mască a morţii, aceasta e cea mai disimulantă dintre măşti. Cu înfiorări naturaliste este privit şi spitalul (locul ftizicei fecioare), care formulează spaţial abstracţiunea „boală"[54] şi care devine bolgia taraţilor bacovieni. Ea e privită totuşi cu o calmă acceptanţă sau printr-o fugară notaţie a existenţei acestui „loc rău", precum în poemul *În parc*, de pildă. Pe de altă parte, în siajul formulei de esenţă modernistă, în fond, a desacralizării şi prăbuşirii miturilor, negarea instituţiei sacrului, care este biserica, se formulează prin intermediul fantasmei erosului profanator[55]. Căzută, „fără noimă", catedrala devine un *locus amoreus* hedonic, în care delirul erotic capătă ipostaze mecanice, ale gratuităţii. Dintr-un model extatic, spaţiul catedralei devine un model orgiastic, centrifug. Dinspre transfizic înspre fizic, vectorul său se schimbă: verticalităţii (însemnând legătura cu divinul şi centrismul) i se substituie orizontalitatea („canapeaua din altar"), într-o ordine, aşadar, a terestrului şi demoniacului: „Stă, fără noimă, catedrala/ Azi, într-un secol rafinat –/ Doar de mai vin să delireze/ Amanţi cu suflet ruinat.// ...Şi delirând, când corul curge/ Se face gândul mai amar –/ Ei vor o noapte de orgie/ Pe canapeaua din altar..." (*În altar*).

Dincolo însă de aceste „locuri rele", spaţiile interioare bacoviene propun şi „locuri bune", sintetizate în esenţă prin formula „odăii iubitei"[56]. Ea configurează un topos securizant, închis dar neconstrângător, în care starea

---

[54] Asupra naturii şi caracterului „bolii" în poezia simbolistă, vezi Dinu Flămând, *op. cit.*, pp. 53-54.

[55] Vezi Dinu Flămând, *op. cit.*, p.58.

[56] Singurul loc conotat ca *benefic*, cf. Alexandra Indrieş, *Alternative bacoviene*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

resimțită cu voluptate este aceea de „topire" în magma calmei obiectualități, de reificare benefică a ființei, tinzând către o sublimă sinucidere (în doi?) și al cărei paradox e că tocmai atari spații privilegiate declanșează asemenea abulice transe de esență thanatică. În spațiul-salon[57] ecourile descompunerii din universul exterior pătrund cel mult în formule transfigurate prin simbolizare, echivalate în structuri complementare dar „amortizate" ca și efect asupra subiectului liric. Astfel, pe urma unui exterior „al toamnei bocet mortuar", care, „la geamuri", „cântă funerar", în spațiul intim se formulează „Un vals îndoliat, și monoton", dansat „hohotit", spasmodic de către cuplul erotic. E, însă, nu mai mult decât un reflex al altei lumi această imagine, cu atât mai mult cu cât textul nu afirmă „întâmplarea" în sine a dansului, ci doar, prin substituția prezentului verbal cu imperativul, o invitație la act („Acum, suspină valsul, și mai rar,/ O, lasă-mă acum să te cuprind.../ – Hai, să valsăm, iubito, hohotind,/ După al toamnei bocet mortuar." – *Vals de toamnă*). Un și mai dramatic model al oglindirii spațiului exterior în salonul intim este cel din *Nevroză*. Aici anotimpul nici nu mai e cel al crepusculului (toamna), ci de-a dreptul cel funerar prin excelență – iarna. Nevroza scufundării, a căderii sub ninsoarea „prăpăditoare" pare a transforma încăperea intimă într-un cavou, pierdut în lumea-cimitir sufocată de o meteorologie thanatică. Echivalentul predilect al starii lumii exterioare e muzica, în care eul se învăluie imaginând corespondențe într-o tragică și tremurătoare voluptate a morții. Astfel, „Iubita cântă la clavir". Acest fatidic instrument e prezent mereu în economia poetică bacoviană, echivalent inanimat, pe cât se pare, al corbului lui Poe. Martor și enunțător al morții, el e simbolul dizarmonicului, al lumii căzute a sunetelor, ieșită tragic de sub imperiul armoniei celeste și intrată în „istoricitate", în curgere dezagregantă. Iubita cântă, așadar, un marș funebru, pentru ca, foarte curând, chiar și această morbidă emisie muzicală să se prăbușească în tăcere sau plâns delirant, în timp ce „În dezacord clavirul moare,/ Și ninge ca-ntr-un cimitir". O particulă locativă salvează însă scenariul de la suprapunerea fatală a imaginarului exteriorului cu imaginarul interiorului. Penultimul vers al poemului afirmă apodictic „*Afară* târgul stă pustiu/ Și ninge ca-ntr-un cimitir"(s.n.), operând astfel o separație fermă între spații, ceea ce face din întreaga economie a imaginilor poemului o *proiecție* (mai mult sau mai puțin bovarică) a unei realități ce nu are valoare efectivă, ci doar intelectivă (și foarte poetică, de altminteri).

[57] Vezi Vasile Fanache, *op. cit.*, p.120.

Scanned with OKEN Scanner

Mult mai manieristă, cu evidente rapeluri baroce şi cu o construcţie a imaginarului dovedind subtilităţi şi rafinamente dintre cele nu neapărat proprii stilului bacovian, *Poemă în oglindă* formulează dintru început ipostaza salonului ca spaţiu al visului, punct din care întreaga arhitectură a poemului este pusă în abis, iar mişcările poeticului între o realitate ca şi cadraj exterior al scenei şi imaginea sa proiectată în oglinda din interior (o dublă proiectare aşadar) sunt complicate în plus prin premisa onirică – o a treia ramă textuală deci. Într-un atare complex de ancadramente[58] conştiinţa poetică se pierde în somptuoase reverii picturale, de o vizualitate copleşitoare, la graniţa dintre simbolismul „bijutieristic" minulescian, impresionismul plastic şi „bacovianismul"[59] canonic. Astfel, „În salonul plin de vise,/ În oglinda larg-ovală încadrată în argint,/ Bate toamna,/ Şi grădina cangrenată,/ În oglinda larg-ovală încadrată în argint// În fotoliu, ostenită, în largi falduri de mătase,/ Pe când cade violetul,/ Tu citeşti nazalizând/ O poemă decadentă, cadaveric parfumată,/ Monotonă.// Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare./ / Dar pierdută, cu ochi bolnavi,/ Fugi, ironic, împrejurul din salonul parfumat./ Şi privirea-ţi cade vagă peste apa larg-ovală,/ Pe grădina cangrenată,/ Peste toamna din oglindă –/ Adormind...[...] Zi finala melodie din clavirul prăfuit,/ Or ajunge plânsul apei din havuzele-nnoptate./ Vezi, din anticul fotoliu –/ Agonia violetă,/ Catafalcul,/ Şi grădina cangrenată,/ În oglinda larg-ovală încadrată în argint...". În opoziţie cu asemenea imagini aproape fermecătoare (sublimă erezie în contextul poeticii bacoviene), tabloul din *Decembre* formulează, dimpotrivă, o conversie a liniilor de perspectivă[60] către un punct dureros – eul, ipostaziat în personajul ce cuvântează. Deşi un *story* (şi obsesia „poveştii" e evidentă în text, prin simbolul recurent al lecturii), poemul e static, iar „narativitatea" lui se centrează, oarecum în maniera miniaturilor lui Bassarabescu, pe descrierea universului obiectual cu care fiinţa se înconjoară

[58] Vezi Daniel Dimitriu, *op. cit.*, pp. 38-40: „Capodoperă a poeziei bacoviene, *Poemă în oglindă* reprezintă locul de întâlnire a unor dominante lirice, între care şi cea a oglinzii. Aceasta joacă rolul unui „amplificator" (în sensul adâncirii) de spaţiu, oferind personajului libertatea de a fi ubicuu.[...] Interesant este acest *eu*, care oferă iubitei spectacolul şi care, în acelaşi timp, se vede pe sine în oglindă [...] O identitate auctorială coexista cu una „actorială", poezia fiind spaţiul unde evoluează o persoană-personaj [...] Ancadramentul oglinzii are [şi] virtuţi decorative. Limitele sale ornamentale conferă o coerenţă estetică imaginii reflectate."

[59] Asupra „bacovianismului", vezi Dinu Flămând, *op. cit.*, p. 10, precum şi Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984, p. 241.

[60] Vezi Dinu Flămând, *op. cit.*, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

în cercuri tot mai strânse („mână fotoliul spre sobă", „vino şi tu mai aproape", „spune s-aducă şi lampa" etc). Text centripet[61], *Decembre* aproape că transferă chiar şi imaginea iubitei într-una „obiectuală", sau, în orice caz, „instrumentală". Deşi lumea e din nou în cădere, iar personajul liric se refugiază înfrigurat într-un interior securizant, el e departe aici de ipostaza „victimei" damnate din alte poeme, a exilatului. Căci microcosmosul pe care-l locuieşte e în întregime guvernat de el, printr-o serie de stratageme, iar o analiză mai detaliată a acestui poem va fi obligată să ţină seama de numărul proliferant de imperative sub care se organizează discursul eului şi care arată că acesta nu doar pune lumea „în ordine", ci îi şi „ordonă". Sub masca „străinului protejat" se ascunde de fapt un „subiect tare", proteguitor la rândul său prin ipostaza de *centru* pe care şi-o asumă.

În afara „personajului cuvântător", un figurant privilegiat în lirica erotică bacoviană este femeia, într-o serie destul de prodigioasă de ipostaze textuale[62]. Din seria imaginarului *căderii*, convergentă cu spiritul general al esteticii simboliste, femeia „mască de culori"[63], „cocota plină de rafinării" (*Contrast*), „burgheza colorată" configurează un topos poetic al iubirii venale, al parodiei iubirii în fond, centrată pe ideea seducţiei artificiale şi a erosului „mecanic" (precum în poemul *În altar*). Paradisul artificial pe care îl reprezintă o asemenea *persona* e depăşit ca intensitate a dezgustului (misoginismului?) poetic la Bacovia doar prin ipostaza „femeii pierdute" (*De iarnă*), „răcnind beţia falsă", în care infernul feminin nu mai este nici măcar disimulat sub fardul baroc al falsului, căzutului dandysm feminin. Din zona „cabaretului comun" coboară asemenea figuri, mărturisind, prin însăşi prezenţa lor detestată, transferul de substanţă sentimentală înspre un regim al eroticului „parazitar", „agăţat" indecent de fiinţa individuală ca un grotesc apendice al trăirii. Dezontologizat, vidat de tensiunea internă (fie ea şi dureroasă) a *ekstazei*, ineficient ca şi traseu al cunoaşterii, şi cu atât mai puţin al iniţierii mistice de vreun fel, amorul trivial al Femeii-mască degradează. El se exprimă în sonuri ţipătoare, dizarmonice. Obscen, deci refuzat de sublim, el nu e nici măcar demonic, ci reprezintă doar o imagine, tulburătoare prin *grotescul* ei, a banalului exacerbat, ridicat la rang de paradigmă.

---

[61] Vezi Daniel Dimitriu, *op. cit.*, p. 52.

[62] Credem că tipologia dual㠎 a femeii din erotica bacoviană, enunţată în volumul citat al lui Vasile Fanache, poate fi nuanţată prin alte câteva ocurenţe ale imaginii feminine, în funcţie de mărcile textuale care le susţin.

[63] Cf. Vasile Fanache, *op. cit.*, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

Acestei serii de imagini i se opune arhetipul „ofelian”[64], în contextul căruia chiar moartea sau nebunia capătă virtuți nobilitare. El e protejat de grotesc prin tragic, un tragic însă nu trăit și experimentat direct de eul liric, ci contemplat de la o anume distanță, de la care făptura „înaltă, despletită, albă ca de var” (*Marș funeru*) devine un personaj dramatic esteticește „reușit”[65] („Un larg și gol salon vedeam prin draperii,/ Iar la clavir o brună despletită/ Cânta purtând o mantie cernită,/ Și trist cânta, gemând între făclii.[...] apoi veni și-o blondă în salon.../ Și-aproape goală prinse, adormită,/ De pe clavir o scripcă înnegrită –/ Și urmări, pierdută, marșul monoton[...] Vai, de-atunci îmi pare lumea și mai tristă,/ Viața-i melodie funerară.../ Și nu mai uit nebuna lăutară –/ Și transfigurata, trista claviristă.”). Citadinizată, intelectualizată și foarte simbolistă, figura „histerizatei fecioare pale”[66] conjugă un asemenea arhetip ofelian cu imaginea „fecioarei din castel” romantice („Histerizate fecioare pale,/ La ferestre deschise, palpită,/ În amurguri roșii, nupțiale,/ Stau pale, și nu se mai mărită” – *Amurg de vară*). Întregul complex de imagini e învăluit însă de o eterică, abia vizibilă umbră a ironiei, care urmează a se dezvălui în forme explicite în *Unei fecioare* („Duduia veșnic citește;/ Știe clavirul, pictează –/ Și nopți de-a rândul veghează,/ Și poate, de-aceea slăbește.// Se crede, și unia spun –/ Dar totul rămâne secret –/ Duduia visează-un poet, / Bizar, singuratec, nebun.”). Angelismul, explicitat fiziologic, al femeii e amortizat și prin formula „bârfitoare” (heliadescă?) a discursului, care se întoarce în chip subtil și neașteptat tot către un portret al *poetului*, în care se poate bănui o proiecție a subiectului liric însuși – din nou, deci, o mascată ipostază a „subiectului tare”.

În prelungirea simbolistă a unei asemenea imagini, o figură a *bolnavei* (ftizicei) se compune din elementele compozite ale unui cadraj natural crepuscular (la rândul său bolnav, clorotic sau însângerat), combinate cu detalii fiziologice de fișă naturalistă. Textele au aspectul unor „tablouri dintr-o expoziție”, statice în esență[67], peste care privirea raportoare alunecă

---

[64] *Ibidem*, p. 139.

[65] În legătură cu profilul *teatral* al acestui text, vezi Daniel Dimitriu, *op. cit.*, p. 101. Cât privește nota generică de teatralitate a universului bavovian, vezi Ion Pop, *op. cit.*, 37-38.

[66] Vezi și Gheorghe Grigurcu, *Bacovia – un antisentimental*, Ed. Albatros, București, 1974, p.40.

[67] Vezi Dinu Flămând, *op. cit.*, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

cinematografic, instituindu-le astfel, cadru cu cadru. Perspectiva este mereu una exterioară: contemplând durerile lumii şi ale fiinţei, subiectul nu se şi află *în ele*, textul devenind în acest chip un fel de stenogramă (altminteri simpatetică) a „realului", în care transfigurarea subiectivă a lumii ţine mai degrabă de un ton elegiac al discursului decât de o stare de reală criză a eului. Aşadar, „La geam tuşeşte-o fată/ În bolnavul amurg;/ Şi s-a făcut batista/ Ca frunzele ce curg." (*Amurg*), în timp ce, în altă parte, „tuşind, a şi murit o fată,/ Un palid visător s-a împuşcat;/ E toamnă şi de-acuma s-a-nnoptat..." (*Plumb de toamnă*).

Nenumită uneori ca atare, iubita se configurează doar ca un reflex textual pronominal (*tu, ea*) şi devine, în aceste ipostaze, un ipotetic partener erotic sau, cel mai adesea, o fantasmă a absenţei, element al unui discurs al stării ori chiar al unui discurs al amintirii unui scenariu încheiat sau ratat. Textul pune în pagină atunci un dialog între subiect şi un fals interlocutor – în fond un dialog cu sine („Atâtea sunt de făcut.../ Când tu apari numai ca amintire./ Cum ninge, repede, repede!" – *De iarnă*), care ia uneori turnuri flagrant eminesciene: „S-a dus albastrul cer senin/ Şi primăvara s-a sfârşit –/ Te-am aşteptat în lung suspin,/ Tu, n-ai venit!/.../ Iar, mâni, cu-al iernei trist pustiu,/ De mine-atunci nu vei mai şti –/ Nu mai veni, e prea târziu,/ Nu mai veni!" (*Ecou de romanţă*). Ecou ironic, *Ea,* din *Igienă*, se dovedeşte o fiinţă contradictorie şi foarte obiectivată. Jocul erotic se instituie printr-un copleşitor gest al extazului împărtăşit, însă în dialectica amoroasă se iveşte rapid un decupaj înspre raţionalitate[68], care „şterge" foarte repede realitatea întâmplării, transferând-o într-un teritoriu, cel mult, al amintirii („Ea crede c-aş fi atacat.../ Şi când o sărut se teme,/ Dar sclavă plăcerii, ea geme/ Şi cere un lung sărutat// Pe urmă, când spasmul a dispărut,/ Îşi udă-n parfum o batistă –/ O pune pe gură, şi tristă/ Ea şterge un ftizic sărut.").

„Iubita", „adorata", atunci când ea este numită ca atare, se înscrie într-un alt registru al discursului, mai exact într-un alt tip de evoluţie, al cărei final rămâne, totuşi, acela ironic-detaşat, al „subiectului tare". Fascinaţia căderii şi a mortuarului are de această dată accente de puternică autenticitate („Ascultă, tu, bine, iubito,/ Nu plânge şi nu-ţi fie teamă –/ Ascultă cum greu, din adâncuri,/ Pământul la dânsul ne cheamă..." – *Melancolie*), iar dialogul, sau, cel puţin, invocaţia pare a se desfăşura *în prezenţa* interlocutorului erotic. Cu atât mai mult, în *Pastel*, cu cât comunicarea descrie etape diferite

[68] *Ibidem*, p. 144. Despre „complexul organic" în *Igienă*, vezi Daniel Dimitriu, *op. cit.*, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

(şi foarte interesante ca şi arhitectură structurală a textului, din punctul de vedere al timpului întâmplării şi viziunilor subiacente ale eului) ale unei „naraţiuni". Prima secvenţă implică dialogul *in presentia* şi actul desfacerii „contractului" erotic („-Adio, pică frunza/ Şi-i galbenă ca tine, –/ Rămâi şi nu mai plânge,/ Şi uită-mă pe mine"). A doua secvenţă desemnează un trecut al durerii de după ruptură, înrămat într-un trecut al „naraţiunii" („Şi s-a pornit iubita/ Şi s-a pierdut în zare –/ Iar eu în golul toamnei/ Chemam în aiurare."). A treia secţiune configurează un *fals* dialog într-un *prezent* al „povestirii" („-Mai stai de mă alintă/ Cu mâna ta cea mică,/ Şi spune-mi de ce-i toamnă/ Şi frunza de ce pică..."), de fapt un dialog cu lectorul, căruia i se descrie astfel, direct, delirul subiectului. Ulterior, personajul liric ia distanţă faţă de obiectul amorului său, în primul rând prin „uitare" („-Tu ce mai faci, iubita mea uitată?" – *Plumb de toamnă)* şi mai apoi prin afirmarea agresivă a *eului*, în formulă mizantropă şi de extremă insolitare, în tonalităţi aproape sarcastice („Tot mai tăcut şi singur/ În lumea mea pustie –/ Şi tot mai mult m-apasă/ O grea mizantropie.// Din tot ce scriu, iubito,/ Reiese-atât de bine –/ Aceeaşi nepăsare/ De oameni, şi de tine." – *Ego*)

Serializat, individualizat şi entropic, *Amorul* [69] ca personaj e unul dintre actanţii cei mai interesanţi în scenariile bacoviene. El e „defunct" dar şi „renăscut", niciodată agent, ci întotdeauna supus discursului, contemplării eului, temporalităţii şi, în orice caz, legilor Fiinţei. Antropomorfizat, el coboară în erotica bacoviană de la statutul deiform, transfizic, abstract şi idealist din contextul romantic, şi se supune unui regim al „fizicului", degradării şi morţii, pe care subiectul liric le contemplă cu lucidă analiză dar şi cu o notă de fervenţă participare. O *persona* ce fascinează conştiinţa poetică, Amorul parcurge la Bacovia trei stări esenţiale. Ele nu sunt întotdeauna clar diferenţiate în discursul poetic, iar aceasta e o rămăşiţă, poate, a statutului ambiguu şi idealizat al iubirii din modelele premoderniste, care exercită o evidentă presiune asupra poetului modern. Cele trei stări anume sunt *somnul, moartea* şi *renaşterea*. Metafizicul, iată, nu ocoleşte întru totul nici acum acest motiv. La graniţa dintre somn şi moarte, figurat în manieră Dali, Amorul

[69] Dinu Flămând, *op.cit.*, p. 9: „În plină epocă de ridiculizare a franţuzismelor, acest poet profund [Bacovia] utilizează deci fără umbră de suspiciune un cuvânt dintre cele mai şterse (*amorul*, n.n.), îl însărcinează într-un poem grav cu misiuni alegorice dificile, îl va repeta ulterior şi în alte poezii." O notă în plus, am spune, în favoarea „ereziei" bacoviene, dar şi un gest (echivalent celui eminescian din prima perioadă de creaţie) de resemantizare a limbajului poetic clişeizat.

Scanned with OKEN Scanner

din *Plumb* se constituie ca centru (înger) căzut al lumii moarte („*Dormea* întors amorul meu de plumb/ Pe flori de plumb... şi-am început să-l strig –/ Stam singur lângă *mort*... şi era frig.../ Şi-i atârnau aripile de plumb", s.n.). Dacă modelul cosmologic modernist mizează pe abolirea centrului unic şi substituirea sa prin „policetrism", formula poetică bacoviană, eretică până la un punct în raport cu această dogmă, înlocuieşte centrul cu *absenţa* sa. Imaginea reperezentată a acesteia e tocmai defunctul/adormitul Amor din mijlocul cavoului, iar un atare complex imagistic se revendică în primă instanţă de la modelul eminescian al „adormitului rege-n raclă" din centrul piramidei din *Cu gândiri şi cu imagini*. Din nou în zona incertă dintre letargic şi moarte, gestul „gemândului Amor defunct" din *Amurg de toamnă* îşi găseşte dublul reflectat în gestul eului liric, care, la rândul său, „geme" şi „plânge"[70]. În *Negru*, moartea Amorului este anunţată fără echivoc („Carbonizat, amorul fumega"), iar cromatica spaţiului obligă la aceeaşi idee a *absenţei* („Negru, numai noian de negru"), pentru ca în *Proză* să descoperim o „odă" închinată în exclusivitate lui, Amorului, dar în care decesul său e declarat ca definitiv printr-o dublă enunţare a morţii: „Amorul, hidos ca un satir,/ Copil degenerat –/ Învineţit, transfigurat,/ Ieri, *a murit* în delir.// Aci, prozaici pământeni,/ Pe drumuri *a murit*,/ De zurnetul de bani înăbuşit,/ În lumea asta cu dugheni."(s.n.). Umanitatea decăzută e, astfel, culpabilizată pentru degenerarea (naturalist descrisă) şi intrarea în neant a unui Amor pe care, însă, îl regăsim renăscut într-o *Glossă* expresionistă din *Stanţe burgheze*: „Priveşte savant/ Cu inima beată/ De iubire/ Natura-i statică./ Amorul renaşte,/ Cu focul de vară,/ Cu diamante/ De iarnă./ Metempsihoză,/ Metamorfoză,/ Şi câte încă./ La revedere/ Sau la adio./ Priveşte savant./ Dacă nu-i/ Cu cine vorbi,/ Se scrie.". Retorica modernistă, intranzitivă a poemului nu reuşeşte deloc să ascundă formula remitizantă pe care imaginarul o propune, iar poemul glisează imperceptibil către un neoclasicism de substanţă, din care nu lipsesc însă nici ironia de subsol, nici notele (ascunse, ce-i drept, sub o mască frivolă) ale unei crize a comunicării, şi nici tema, fundamentală pentru modernişi, a *scriiturii*.

[70] *Ibidem*, p. 102: „Disoluţia internă este privită cu acelaşi ochi pictural lucid, chiar cu o anumită plăcere atentă de a «vizualiza» limita dezagregării".

Scanned with OKEN Scanner

AMORUL ŞI „AMOAREA" TEXTUALISTĂ

În condiţiile indeterminării terminologice (ba chiar conceptuale, prea adesea) a discuţiilor asupra postmodernismului şi postmodernităţii, devenite un soi de *religie* a discursului cultural contemporan, Ioana Em. Petrescu propune o definire a noului model cultural bazată pe ontologic şi atitudinea faţă de individual. Conform viziunii teoreticianului, o nouă imagine a lumii, „alcătuită nu din obiecte discrete, nu din entităţi individualizate substanţial, ci dintr-o ţesătură de evenimente interrelaţionate"[1] generează un model cultural „care aspiră spre o nouă sinteză, integrând şi depăşind criza modernismului, într-o încercare de reabilitare (pe baze dinamice, însă) a categoriei individualului.[2] Este afirmat aşadar, ca şi criteriu fundamental de diferenţiere între modernism şi postmodernism, un proces al destructurării şi restructurării dinamice a subiectului. Acest proces duce la o definiţie, pe baze ontologice, a postmodernismului ca model ce implică o redefinire a subiectului şi care susţine o nouă accepţie a individualului. Cel din urmă este văzut ca *sistem dinamic, nod structural de relaţii prin care textura întregului există.*[3] În aceeaşi manieră, cu o evidentă detentă epistemologică, Liviu Petrescu[4] susţine viziunea (de sorginte lyotardiană) a postmodernismului ca *epistemă*, determinată de o „eroziune internă" (J. Fr. Lyotard), de o pierdere accentuată a credibilităţii marilor meta-naraţiuni legitimatoare, cu precădere a celei enciclopediste din cel de-al doilea modernism. Ideii de structură (mai mult chiar – de structură *centrată*), era postmodernă îi opune, în contextul unei fundamentale tendinţe de delegitimare, o disoluţie a sistemelor ierarhice şi emanciparea domeniului particular. *Învăţatul* („cunoscătorul") este un

---

[1] Ioana Em Petrescu, *Modernism/ postmodernism. O ipoteză*, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, Ed. Dacia, Cluj, 1991, p. 161.

[2] *Ibidem*, p. 164.

[3] Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1993, pp. 17-18.

[4] Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1996.

Scanned with OKEN Scanner

tehnician, ceea ce presupune un mod de legitimare ce nu mai aparţine unei sfere a cunoaşterii, ci uneia tehnologice, precum şi instaurarea unei pluralităţi nesfârşite a limbajelor. Prin opoziţie cu totalitarismul modernist, fragmentarismul postmodernist, ca tendinţă detotalizatoare, pluralistă, îşi găseşte ilustrarea mai cu seamă într-o orientare clasificată îndeobşte ca Post-structuralism şi care, comentează Liviu Petrescu, postulează jocul liber al semnificanţilor, precum şi o descentrare ce se reflectă prin noţiunea de *textualitate*. Depăşind o sumă de discuţii riguroase asupra unor concepte precum *ontologia non-comunicării, productivitatea textuală, poetica narcisismului* sau *diseminarea subiectului auctorial*, imaginea postmodernismului în construcţia lui Liviu Petrescu se încheie cu o viziune asupra noului umanism, bazat pe o metafizică a Forţei, a Vieţii, a devenirii – o ipostază în care activitatea textuală e tot mai mult asociată cu un principiu al Plăcerii, cu o *ekstază* dionisiacă. În sensul numitei *textualităţi*, cu varianta sa tehnic-operaţională, în câmpul literaturii, de *intertextualitate*, ea constituie, în viziunea lui Nicoale Manolescu[5], o trăsătură specifică a poemului postmodern. *Textul*, aşadar, este radicalul fundamental la care se raportează discursul asupra postmodernismului. El vine să înlocuiască mai vechiul concept de *operă*, specific modernismului, iar în structura opozitivă *operă* versus *text*, însumarea caracteristicilor acestora duce implicit la o descriere a epistemelor pe care le centrează. Astfel, totalităţii, coerenţei, structurării, articulării şi limitării operei, textul îi opune pluralitatea, discontinuitatea, structurarea redusă, dezarticularea şi natura sa de *parte* dintr-un întreg practic *infinit*[6], ce susţine o poetică a indeterminării sensului şi a autoreferenţialităţii.

De un context cel puţin la fel de „fierbinte", deşi mult mai entropic şi veleitar, beneficiază şi dezbaterile asupra postmodrnismului românesc şi asupra identificărilor acestuia cu ceea ce se cheamă îndeobşte „optzecism".

---

[5] Vezi Nicoale Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987. Definită (cam vag şi generalizant) drept subordonare a textului faţă de un gen, intertextualitatea vizează, în opinia lui Manolescu, două modalităţi. Ea este, pe de-o parte, *generală* (în sensul că defineşte un obiect poetic în măsura în care el este, în cel mai general înţeles a cuvântului, un obiect care aparţine poeziei; însă aceasta este, credem, o definiţie nu a intertextualităţii, ci a *contextualităţii*, iar discursul manolescian pluteşte aici, din nou, într-un vizibil indeterminat şi aconceptual), iar pe de altă parte *particulară* (în sensul legării unei opere de alte opere; Manolescu aderă aici la implicatele cunoscute ale tehnicilor autocitării, pastişei, textului replică, trimiterilor etc).

[6] Vezi Liviu Petrescu, *op. cit.*, passim.

Scanned with OKEN Scanner

Termenii recurenți în discuțiile de profil sunt doi, și anume cei de *ruptură* și *reintegrare*. Ei definesc în fond două facțiuni (pe urmele teoretizărilor occidentale) ce privilegiază una sau alta dintre caracteristicile fenomenului postmodernist. Pornind de la o definiție înglobantă a acestora (deși de o factură încă foarte pronunțat descriptivă)[7], o parte a discursului cultural autohton pare a admite, printre altele, o dimensiune cardinală cultural-ideologică pentru toate manifestările de tip postmodern din întreaga Europă de est[8]. Sunt susținute, pe de altă parte, ambele calități din fișa caracterială a fenomenului, adică acelea de prelungire (și completare) a modernismului, dar și de critică a acestuia, în aspectul său „clasic", de forme „politic-integrate", de pur estetic și de „neutru"[9]. Pe teritoriu strict românesc, discuția se soldează cu „cearta dintre moderni și postmoderni", dublată de „discordia optzecismului"[10]. Însumând, antecedentele experimentului postmodern în poezie ar fi de descoperit în metapoeticul manierist al grupului *Echinox* sau în „antilirismul" ironic al generației '70 (sceptic și ironic, punând sub semnul întrebării metaforismul anilor '60, reflectând o dublă criză, a limbajului și a culturii). Mai apoi, poezia „noului val" (generația '80) vine să aducă după sine problematizarea noțiunilor de poeticitate și referențialitate și un statut al cuvântului ca *inamic*, necesar poetului în evaluarea sa lucidă asupra limitelor artei. E un radicalism poetic ce se manifestă prin ruperea normelor, defetișizarea artei și denunțarea stereotipiilor[11]. Un radicalism

---

[7] Vezi Magda Cârneci, *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, Ed.Paralela 45, Pitești, 1999, pp. 5-6. Pe scurt, postmodernismul ar reprezenta o stare de spirit și o atitudine culturală în care cele mai importante puncte constau în provocare și în final depășirea oricărui tip de fanatism ideologic, maximalism politic sau monolitism cultural, moștenite sub diverse forme din perioada Iluminismului și până astăzi [..] Cu alte cuvinte, el subliniază o nouă conștiință a realei falsități a oricărei teorii „totale", în orice câmp al activității teoretice, artistice sau practice [...] În consecință, postmodernismul ar fi descoperirea și implementarea activă a ideilor de pluralism și diversitate, de complementaritate a opțiunior culturale și estetice și de toleranță spirituală".

[8] *Ibidem*, pp. 9-10.

[9] *Ibidem.*, pp. 10-11.

[10] În acest sens, vezi Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999.

[11] Cf. Marcel Cornis-Pope, *From Aesthetic „Resistance" to Cultural Reformulation: Postmodern Dialogics in Eastern Europe Before and After 1989*, în *Euresis. Cahiers roumains d'etudes litteraires*, 1-2/1995, pp. 144-145.

Scanned with OKEN Scanner

căruia nu-i lipseşte însă o metafizică (fie ea şi una a „realului") şi care formulează o obsesie majoră a *antropocentrismului*. E vorba despre un *nou antropocentrism*, care propune un *proiect existenţial*, bazat pe o metafizică a „umanului obişnuit", a „normalităţii" trăitului, percepţiei şi semnificaţiei şi care îşi doreşte să *recentreze* omul „pulverizat" de tehnologii, de limbaje sau de coduri culturale şi ideologice. El urmăreşte să reconstruiască în/prin scriitură o realitate în al cărei miez se găseşte umanul[12]. Alături de *antropocentrism* şi *imanentism*, în „portretul-robot" pe care teoreticienii generaţiei '80 îl fac literaturii postmoderne[13] se mai aşează *integralismul* (adică rapelul la un model uman complex, „total"), *recuperarea* (experienţelor anterioare), *textualismul* (aşadar, o transcendenţă culturală), *experimentalismul*, *sincronia stilistică* (între toate stilurile istorice disponibile), *ironia şi ludicul*, *conştiinţa teoretică* şi, în fine, *democratizarea publicului* (coborârea poeticului din turnul de fildeş elitist al modernistilor).

Ca lider de generaţie în peisajul optzecist, căruia, în teoretizări, îi acreditează certe şi substanţiale relaţii cu postmodernismul, Mircea Cărtărescu optează la rândul său pentru o tipologie duală, de data aceasta dintr-o perspectivă diacronică. Optzecismului românesc îi corespunde o

---

[12] Cf. Alexandru Muşina, *Le postmodernisme aux portes de l'Orient*, în *Euresis. Cahiers roumains d'etudes litteraires*, 1-2/ 1995, p.166. Acelaşi comentator, în articolul pomenit, mai afirmă: „Postmodernistii sunt preocupaţi de comunicare, dar, *neputând umple «vidul metafizic» al modernilor, sunt siliţi să recurgă tot la cuvinte*. De unde «bulimia» postmodernistilor (lexicală, a limbajelor, a codurilor, a structurilor narative), de unde senzaţia de sterilitate produsă de numeroase scrituri postmoderne. «Metafizica» postmodernă e o metafizică [...] a «prezenţei» (într-o pagină), a productivităţii. [...] Nevoia de a exista e *gândită* (de unde *răceala, luciditatea*, tipic postmoderne), iar nu simţită, e fructul deducţiilor şi nu al unei nevoi vitale de manifestare."

[13] Cf. Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Ed. Dacia, Cluj, 1999, p. 194. Studiul al nouălea, dedicat *Postmodernismului literar românesc* (şi care se împarte în două subcapitole: *Bătălie pentru un concept* şi *Poststructuralism şi neohermetism*) se constituie într-unul dintre cele mai precise comentarii atât asupra fenomenului, cât şi asupra discursurilor ce-l au ca obiect. Fişa „portretului robot" la care facem referire îi aparţine autorului. Sunt de reţinut de asemenea ipotezele taxinomice şi de circumscriere avansate în partea a doua a studiului, printre puţinele de factură epistemologică *ştiinţifică* din corpusul (proliferant) al gloselor asupra postmodernismului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

variantă *soft* a postmodernismului, în timp ce varianta *hard* rămâne „privilegiul" generației '90, în ipostaza sa de spațiu de confluență și de echilibru între modernism, avangarde și un postmodernism genuin și incipient, culturalist și globalizant[14]. Marii optzeciști, alcătuind împreună „optzecismul esențial"[15], practică o poezie de profunzime dar și de experiment, combinată cu o performanță lingvistică remarcabilă, ironie, umor și emoție adevărată, lipsită de „sentimental", axată în chip definitoriu pe redescoperirea și maximizarea plăcerii lecturii[16]. Desigur, acest peisaj reia o mai veche opinie critică, ce plasa poezia noului val sub radicalii comuni ai gustului pentru înscenarea ironică a poemului, nonconformismului și deriziunii avangardiste, parodiei literaturii sau barochismului și manierismului „livreștilor"[17], într-o poetică de tip avangardist prin radicalismul frondei anticonvenționale și obsesia unei noi

---

[14] Cf. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 381. Autorul continuă aici, cu nuanțări: „Postmodernă nu este, în cazul lor [al optzeciștilor], în primul rând tehnica poetică, ci mai ales un anumit *feeling*, un sentiment al gratuității marilor focuri de artificii, o lejeritate interioară nemaiîntâlnite până la ei în poezia românească. Chiar dacă, prin structură, optzeciștii nu au mers, în general, mai departe, faptul că ei au întrevăzut marginile continentului postmodern și au campat cu o parte din forțe pe acel vast teritoriu este esențial pentru poezia de azi. Nici un fel de dezvoltare ulterioară nu ar fi fost posibilă fără acest fapt poetic. Practic, *toate* experiențele poetice de după 1989 au avut ca punct de trecere obligatoriu optzecismul, care, precum simbolismul altădată, a acționat ca o placă turnantă între o lume veche și una nouă."

[15] *Ibidem*, p. 386. Cărtărescu însuși se înscrie printre aceștia, nu însă explicit în carte, cel mai probabil din pudoare auctorială.

[16] *Ibidem*, p. 386.

[17] Cf. Ion Pop, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p.414.

[18] Ibidem, p. 415. Criticul comentează mai departe asupra impactului acestei poezii „cu o realitate desacralizată, redusă la dimensiunile «comune» ale cotidianului, dezbărată de fadele solemnități ale «sărbătorii continue»" și în care transpare „un joc al lumii (nemaicoagulat de o structură ultimă, de un centru etern-ordonator, de un Absolut) [...] Naturalul și culturalul coexistă, comunică intim, între experiența directă și cea mediată, livrescă, diferențele se atenuează: intertextualitatea funcționează ca factor de integrare și asimilare a unor trăiri intelectuale amplificate. Pentru sensibilitatea esențialmente citadină a acestor poeți [...] «misterului cosmic» romantic-simbolist i se substituie insolitul unui peisaj transformat, populat de semnele noii modernități."

Scanned with OKEN Scanner

autenticiăţi a trăirii, centrată pe imaginea „omului concret" şi pe voinţa totalizării[18].

Nu cu mult diferit faţă de aceste date arată discursul erotic al lui Mircea Cărtărescu. Tematizarea iubirii („amorului") se înscrie coerent în linia, pe de-o parte, a „optzecismului esenţial" şi pe de altă parte în cea a liricii cărtăresciene luată ca semn global. Există însă, discretă dar vizibilă, o modificare de esenţă în evoluţia viziunii poetice (sau poate, mai exact, a *atitudinii* poetice) de la primul volum, din 1980 (*Faruri, vitrine, fotografii*), la cărţile din 1983 şi 1985 (*Poeme de amor* şi *Totul*) şi până la volumul *Dragostea*, din 1994[19]. Sesul acestei modificări e o anume *vizionarizare* şi *liricizare* a poeziei, dincolo de masca (ce nu se schimbă esenţial) a unui limbaj „liberal", orientat cu precădere către categoriile obiectualului imediat, „jargonat" ştiinţific şi paradoxal ca structură multipolară de câmpuri lexicale.

Ironia faţă de clişeul romantic (al imaginarului, dar şi al limbajului) reprezintă fără îndoială una dintre caracteristicile poeziei cărtăresciene. El, poemul, se joacă mereu cu clişeul. Îl invocă până la saţietate uneori, dar îl controlează cu acribie prin frânele unor repetate puneri în abis. Prin intermediul lor imaginea (fie că ea pleacă de la cea clişeică, fie că o cuprinde pe aceasta în chiar interiorul său) irumpe zgomotos, cel mai adesea pe căile insolite ale asociaţiilor paradoxale, şi coboară vertiginos înspre realul concret, debordat de terminologia ştiinţifică sau de o hiperacuitate a privirii. Aceasta din urmă remarcă fără drept de apel, în toate amănuntele lor, „ridurile" realităţii („când primăvara îşi revarsă din nou râurile reci ca gheaţa/ printre şipcile gardurilor/ inundând cu amibe şi crustacei sistemul solar, văruind/ blocuri vechi cu albastru/ neschimbată din vremea renaşterii şi a lui segantini, purtând/ aceleaşi cuirase de sticlă violetă,/ aceeaşi cască de motociclist, însoţită de întoarcerea turboreactoarelor/ din ţările calde [...] lângă arţari cu corni cu flori galbene, pe pajiştea plină de/ bănuţei şi brânduşe cât noi de înalte, devenim un fel de substanţe fotosensibile, drepte în furtuna/ shakespeariană a luminii/ aşteptând developarea unor imagini pierdute pe epiderma/ memoriei,/ reînvierea unor spaţii şi timpuri, scânteieri în boaba de rouă,/ imperii fragile" – *Eros şi anteros*). Sunt evidente într-un asemenea traseu poetic tehnicile colajului (lingvistic, imagistic şi *cultural* înainte de toate), aparţinând unei poezii ce

[19] Volumul din 1994, *Dragostea*, declară pe pagina de gardă că poemele ce-l alcătuiesc sunt scrise de fapt între 1984-1987. Ca şi tip de viziune ele se înscriu însă într-o paradigmă uşor modificată, deşi „încalecă" perioadele de redactare ale celorlalte volume.

Scanned with OKEN Scanner

se reventică de la imaginarul totalizator al *memoriei* recuperatoare. Trăsătura fundamentală, însă, a unor asemenea texte este în primul rând aceea de *delir controlat*. Formele, imaginile, *caracterele* chiar, se organizează într-o dezordine sau înşiruire aleatorie doar aparente, ele urmând de fapt un fir al logicii asociative. Acesta devine vizibil dacă e urmărită succesiunea „cinematografică" a imaginilor şi el trimite poemul mai degrabă către formula textelor onirişti lor şaizecişti, care construiau viziuni halucinante cu „cărămizile" realului. Imaginea fiinţei – „substanţă fotosensibilă" devine la rândul ei simptomatică pentru statutul atât al subiectului liric, cât şi al obiectului amoros (Iubita). Umanul e aşadar „participat" de lumea care-l înconjoară şi care-l „impresionează" (în sensul fotografic) până la Imagine, proces din care se naşte, *cosmic*, poemul. Dincolo de masca ironiei şi detaşării, ipostaza este aşadar una a *subiectului-participator* la ritmurile lumii, urmându-i dialectica naturală. El pune, antropologic, fiinţa şi existenţa sa în mijlocul unui cosmos ca sistem labirintic de semne (fie ele şi contradictorii), în care scenariul erotic se desfăşoară după un ritual al *devenirii* şi al *osmozei* („între eros şi thanatos ezităm, rătăciţi în labirintul tramvaielor,/ ascultând resacul morţilor în vitrine de librării şi anticariate/ privind cum copacii iau drumul norilor, cum mâinile iau/ drumul buzelor/ ne destrămăm, trecem unul în altul, încercăm şi încercăm/ felul de a iubi al salamandrei în mijlocul flăcării/ felul libelulei de a ezita, iar omenescul din noi/ s-a contopit cu fenomenele optice prezente peste tot în/ primăvară,/ căci noi am crezut, şi cu viscere străvezii, inutile, sterile/ noroi versatil, ne echipăm în tăcere,/ pentru o nebunească imersiune în apa de dubloni şi cianură/ a verii."). Chiar mai agresivă ca şi set de alăturări de imagini paradoxale, nu însă şi ca *imaginar*, poezia poate asimila cosmicul uranian din tipologia romantică banalului cotidian, până la suprapuneri totale, prin bizare personificări şi prin invocaţia livrescă („vorbea la televizor o eclipsă bâlbâită de lună/ în duminica în care închişi ca-ntr-un tub de neon, compătimeam împreună" – *Poem de amor*). Poemul devine atunci insolent, „invectivă" („şi coşul de fabrică era din cărămidă adevărată. nimic nu era/ metafizic şi asta te excita/ cum îţi lăsai sânii să radieze în amurgul de iarnă[...] nimic metafizic, doar o nervozitate fără greşeală, doar un/ fel de scârţâire de celofan violet/ în coridoarele sublinguale/ şi doar un fel de a apăsa cu degetul pe două fire prost izolate/ şi în bucătăria demență te-ai arătat limpezită şi transparentă/ ca un juvaer de două sute de mii de carate/ şi am văzut până la tubul digestiv/ moartea."). Însă el uzează evident de formule clasice în organizarea viziunii, precum, aici, contemplarea (simbolistă!) a morţii şi

Scanned with OKEN Scanner

decăderii fiinţei iubite în splendoarea prezentă. Programatică sau nu, presiunea culturală este resimţită aşadar de către subiect. Deşi locuieşte o lume radical diferită în aspectele sale imediate, el se revendică de la modelul clasicului în ceea ce priveşte trăirea sentimentului erotic, fie el şi mascat sub haloul imaginii paralogice. Ca un soi de revoltă faţă de asemenea desfăşurări „trădătoare" ale poemului, imprecaţia devine şi mai violentă, luând aproape forma „blestemului". Într-o răsturnată *Cântare a cântărilor, ea* configurează, în opoziţie declarată cu „înălţarea prin iubire", o ipostază a „căderii în eros". Aceasta e susţinută de o formulă lingvistică „turbionară", din care nu lipsesc nici acum rapelurile livreşti, mult mai atenuate însă ca şi formulă de inserare în text. Căci delirul se îndreaptă de această dată nu către „literaritatea" textului, ci către „literalitatea" obiectului erotic: „dragoste, amor, erotism... arhitectură de bau-haus băută ca/ daiquiri în cupe de şampanie/ înroşite ca sângele de atâtea urme de ruj [...] şi cineva să nu îţi scape boiul mesmeric din ochii apoşi şi/ bătrâni/ şi cineva să se desfacă din Aldehida de neîntâmplat, de/ de neîntâmplat, de amurg/ şi să-ţi aducă pe braţe orgasmul ca o meduză în care/ umorile şi reflexele curg/ şi cineva să te destindă şi să te prindă/ şi în faţa ta frumoasă el să-ţi puie o oglindă/ să te vezi pe tine însăţi, visătoare, surâzândă...". De notat formularea eminesciană a ultimelor versuri, care încheie imprecaţia într-un regim al sublimului, anihilat însă foarte repede de jocul lingvistic din secvenţele următoare, care mizează din nou pe o estetică a trivialului. Construcţia nu lipseşte deloc unor astfel de texte. Ea se vede în revenirea obsedantă din finalul poemului asupra motivului de la început al „neonului", fără îndoială un simbol ad hoc al luminii. El desemnează o lumină rece, artificială şi artificializantă, care trimite şi la ideea carnavalizării, a teatralizării universului textual, într-o formulă a colportajului măştilor, a reconstrucţiei universului din text după date ale unei alte matematici, abstracte, subiective. Acest motiv e pus însă, din nou, în relaţie directă cu „neantul". De aici rezultă configuraţia (mitică!) a făpturii captive între eros şi thanatos, o captivitate faţă de care *revolta* devine o stare de a fi („noi înşine puteam să ne iubim, să ne adulăm [...] să transplantăm în neon şi neant o moarte de buretos/ diamant,/ o moarte de două sute de mii de carate.").

O *ars poetica* erotică plasată în deschiderea volumului *Poeme de amor* formulează un alt registru al comunicării iubirii. Erosul, mai mult decât un

[20] Vezi şi Traian T. Coşovei, *Pornind de la un vers*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1990, p. 127: „Mircea Cărtărescu lansează o neaşteptată, imensă *provocare* la adresa ideilor de feminitate, iubire senzualitate, eros amor în ipostaza lor *literaturizată*,

Scanned with OKEN Scanner

paleativ al actului scriiturii, devine aici sursa însăşi a acesteia, iar obiectul erotic (iubita) e catalizatorul fundamental al naşterii poemului[20]. Imaginea propusă este aceea a unei mutaţii a regnurilor, în care „Pentru artist, femeia nu-i femeie,/ ci mai curând ea seamănă-a bărbat". Imaginea formulază o derealizare a lumii în datele sale cunoscute şi o reformulare a ei după un tipar al „oglindirii" şi al „reversului". Apoi, ca o structură secundară a imaginarului, poezia este definită ca produs al „minţii", iar nu al imaginaţiei. Polemica faţă de modelul romantic este evidentă, deşi tehnica poetică susţine o formulă a versificaţiei ce trimite direct înspre această zonă din istoria literaturii. De aici o tensiune fundamentală a poemului, subtil articulată prin rapelul eminescian, uşor de descoperit din nou în ultimele două versuri. Deşi produs al minţii, poezia poate totuşi să facă parte din ordinea cosmică a lumii şi să acceadă astfel la „imortalitate" („Pentru artist, femeia nu-i femeie,/ ci mai curând ea seamănă-a bărbat/ căci harul lui abia atunci scânteie/ când de-un surâs se lasă fecundat./ Abia atunci gândirea sa adâncă/ rămâne grea şi plină e de rod/ când luntrea i se sparge ca de-o stâncă/ în ţăndări, de al rochiei izvod./ Artistul e-al domniţei lui mireasă/ şi-n grele chinuri naşte mintea sa;/ deşi din carnea *lui* a fost să iasă,/ poemul e asemeni şi cu *ea*./ Pătrunde, deci, din nou în al meu gând,/ să-ţi nasc copii, ce n-or muri curând.").

Sub semnul lui *odi et amo*... (motto-ul din Catullus reprodus pe pagina de gardă a volumului), seria de poeme se organizează cu precădere sub forma unor „măşti ale poeziei", replici la codurile istorice de scriere poetică şi la tipurile de imaginar pe care acestea le-au susţinut. Ele sunt învăluite cu obstinaţie în acelaşi halou transfigurator al unei retorici a realului şi imediatului, al concretului şi obiectualului, dar suferă şi o benefică turnură liricizantă – capcană întinsă de istoria poetică invocată de autorul însuşi şi în care acesta se lasă atras cu hedonice voluptăţi culturale. Într-o *comedie a literaturii* evidentă şi egală cu sine, retorica premodernă e invocată ironic, reseman-tizată, pusă sub auspiciile erosului materializat, desacralizat, descris nu o dată ca act fiziologic. Mimatele eufonii de tip romantic sau simbolist încheie acest act în registru buf („dar s-a sfârşit s-a sfârşit! de-acuma cu care amant/ te

---

o provocare, cu alte cuvinte, lansată şi istoriei poeziei de dragoste de la origini până în prezent. Poetul îşi rezervă pentru sine *viitorul* de pe poziţiile căruia contemplă, ironizează sau aderă la vreuna din direcţiile înaintaşilor, aşa cum se întâmplă în poemul *O seară la operă*, adevărat spectacol de virtuozitate stilistică." În acelaşi sens, vezi Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică şi Pedagocică, Bucureşti, 1996, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

mai împleticeşti pe sub stele, pe sub bolovanii de diamant?/ de-acum patina timpului aproape a virat/ pe patinoarul părului tău platinat./ adio!/ adio!/ ADIO!/ la revedere, dragoste, în toamna aceasta!" – *Adio! La Bucureşti*; sau „să ne iubim, chera mu, să ne iubim per tujur/ ca mâine vom fi pradă inundaţiilor, surpărilor de teren, beţiilor crâncene,/ ca mâine un ieri cu labe de păianjen de fân îţi va umbla în cârlionţii/ de florio ai coiffurii/ zăpăcindu-te, ambetându-te [...] primăvara priveşte galbenă din stratosferă, gâdilată de ozon şi de/ ioni, [...] iar noi la ţâşnitoarea din capătul aleii alexandru ne stropeam unul/ pe altul cu apă/ chiar lângă policlinică, şi până şi copacii/ miroaseau a dentist." – *Să ne iubim, chera mu*).

Poezia erotică a lui Cărtărescu evoluează aşadar de la imprecaţie la invocaţie. Atunci când nu e ironic-"jucăuşă", invocaţia capătă totuşi accente dramatice. Ironia nu lipseşte nici aici. Ea e însă orientată către subiectul însuşi, care adoptă o poză submisivă, suferitoare (deşi magnificentă, în continuare), iar cosmosul devine un pretext pentru zugrăvirea pe un atare fundal, în manieră davinciană, a chipului femeii. Acesta umple pagina în întregime, se întinde debordant şi subsumează toate elementele lumii, printre care şi îndrăgostitul adorator. Chipul devine astfel *Lumea însăşi*. „Subiectului tare" i se substituie aşadar un „obiect puternic" şi mai cu seamă „străin", de necontrolat, cotropitor. De unde şi o anume angoasă, vizibilă dincolo de măştile bufe ale discursului. Invazia chipului asupra personajului confesiv e resimţită în toate articulaţiile actului de „a fi pe lume *îndrăgostit*". Discursul urmează toate detaliile acestei „suprafiinţe" fantasmatice, halucinante, care supraordonează lumea şi existenţa eului: „cu vremea, ai căpătat statutul de mare putere./ cu trecerea timpului mi-ai împânzit bulevardele de ambasade,/ consulate şi reprezentanţe [...] ai devenit o mare putere străină./ din zodiac, sateliţii tăi mă fotografiază în mii de poziţii, îmi spionează secreţia insulinei/ iau interviuri până şi trusei mele de bărbierit/ şi îmi învrăjbesc de moarte numele cu prenumele, vârsta cu sexul/ anotimpul cu troleibuzul, tiroida cu steaua/ pe când în crivăţul de pink floyd îmi beau cu orbire cafeaua. [...] lasă-ţi lumea ta uitată,/ aşterne un strat de pudră peste imperiul tău [...], declară-mă independent [...] ai devenit, femeie, o mare putere străină./ ai devenit marea iubire a plămânilor mei/ ploaia mea te curbează în orice boabă, apartamentul meu este cutia ta de pantofi/ ţie îţi trimite în fiecare zi ura mea trandafiri cu bilet,/ pre tine moartea mea te luminează/ imperiu bancar şi discret,/ cauciucată zarază." – *Era timpul florilor*.

[21] Erosul mai stă aici şi „sub steaua devorării", cf. Traian.T. Coşovei, *op. cit.*, p.132.

Scanned with OKEN Scanner

În asemenea decoruri tutelate de „femeia-Tot" se strecoară însă, adesea, umbra nostalgiei unui amor pierdut şi a eului insolitat[21] („e aşa de rău să fii singur când creierul tău iubeşte [...] mă-ntreb dacă eşti acum fericită [...] mă-ntreb dacă lumea ţi s-a mulat în fine pe pulpe ca un ciorap-pantalon/ dacă soarele ţi-e un brizbriz, un pamplezir, un zorzon/ dacă iarba sub cerul albastru/ albastru..." – *Obosit, rupt*). Apare chiar ipostaza şi mai dramatică a erosului ratat, pusă în pagină pe suportul unui *story* al cărui grad extrem de narativitate urmăreşte în esenţă să dezamorseze (sau măcar să mascheze) tensiunea trăirii: „s-au lăsat zile orbitoare, galben-citron [...] şi păianjeni cu labe lungi ca benzile de casetofon/ te îndemnau ca să tremuri./ şi niciodată, şi nici măcar încă o singură dată/ de respirat respirarea buclată/ a ei, cum trecea pe bulevardul dacia-n jos/ frecându-şi de biblioteca franceză părul sticlos/ mâţâită, violetă, fardată, rujată.../ aceasta este o poveste adevărată." – *Poveste adevărată*. Finalul apodictic, deconspirând convenţia în manieră victoriană, ar vrea să deconstruiască realitatea stării prin însăşi afirmarea (suspectă) a realităţii poveştii. Nuanţa pe alocuri stănesciană a discursului devine evidentă până la pastişă alteori, în imagini care păstrează, subliniind-o, formula-premisă a „mutaţiei regnurilor" şi a osmozei, a intersubiectivării între actanţii scenariului erotic („dragoste,/ lasă-mă să îţi îmbrăţişez metabolismul tău neiertător, visător. [...] *lasă-mă să îmi intri în conştiinţă* cu acuitatea vitrinei unui magazin de reparat brichete", s.n., *Te rog frumos...*).

Magistrală deconspirare a culiselor „realităţii ca spectacol" şi a mecanismelor „comediei literaturii"[22], *Jucărie mecanică* avansează formula unui discurs amoros configurat ca delir gradat (şi degradat), baroc şi elegiac, cu o arhitectonică textuală impecabilă, în care mecanica realului e tradusă în imagini suprarealiste, de o manieră aproape blecheriană. Ele anunţă (aici poate mai mult decât oriunde în altă parte) viziunile halucinante din proza cărtărească şi fac în egală măsură diferenţa dintre formula controlată a

[22] Asupra *comediei literaturii* la Mircea Cărtărescu, Ion Pop comentează: „în ambianţa sfârşitului de secol, care e, în sens larg, a «imaginarului generalizat», acestui spectacol al lumii îi corespunde un teatru *sui generis* al imaginarului poetic, ce ia, adeseori, înfăţişarea unei noi *comedii a literaturii*. Aerul parodic şi buf, substanţa carnavalescă a discursului se impun, în primul rând, ca expresie a unei atitudini polemice – purgatoriu necesar acestei «redempţiuni» a verbului recuperat în spaţiul trăirii amplificate. Dar şi ca semn al relativizării *autoironice*, a propriului discurs, ce nu se mai simte îndreptăţit să-şi aroge calităţi oraculare, atribute ale definitivului şi absolutului." (p. 422).

Scanned with OKEN Scanner

halucinozei poemelor „construite", din primul volum, şi acestea din urmă, în care transa scripturală e evidentă şi depăşeşte graniţele unei simple „debordanţe" a limbajului. Simbolismul baroc[23] al metalului preţios se conjugă cu o imagine a „păpuşeriei" (în manieră felliniană), a paiaţeriei ridicată la rang de canon ontologic. Lumea ca panopticum, prin poemul „diorama"[24], îşi exhibă (deloc inestetic, totuşi) viscerele mecanice, înspre deliciul subiectului contemplator. El se lansează frenetic într-o descriere hiperacută a acestora, traversată din când în când de dialoguri contrase (şi cu atât mai frenetice) dintre actori, ca părţi ale unui colocviu absurd, urmuzian, ce-şi relevă sensul doar în relaţie cu întregul. Lumea se refomulează într-o *oglindă de aur* (alta, însă, decât cea romantică) şi se revarsă, ca în Bosch, asediatoare prin supraabundenţă şi intricaţie. Alteori şochează, ca în Magritte, prin obiectualizarea sau „mecanicizarea" naturalului celui mai pur. Dinamica este elementul de forţă al acestui peisaj. Sub imperiul ei, aproape excesiv uneori, textul „gâfâie" într-o fugă barocă după imagini şi acumulări de semne, pentru a se prăbuşi, epuizat, învins de multiplicitatea „pieselor maşinăriei", într-o emisie stereotipă de limbaj – ultimă, supremă probă a trădării cuvântului. Verbul nu reuşeşte să susţină lumea, căci, *mecanic* la rândul său, e supus entropiei. Astfel: „în toamna asta copacii purtaseră frunze de aur/ care cădeau cronţănind pe macadamul curbat/ în toamna asta femeile purtaseră pekinezi mici de aur/ acţionaţi de un mecanism complicat// vântul însuşi pâlpâia din rotiţe dinţate şi transparente/ femeile toate aveau sentimente/ casele erau latescente cu balconul pătrat/ totul graseia şi rânjea trăgând de sânii de gumă de mestecat/ totul depindea de pekinezele cu detente/ acţionate de un mecanism complicat// – iubeşte-mă, iubeşte-mă!/ – strânge-mă, strânge-mă!/ în toamna asta am miocardul de aur şi toţi doctorii poartă halat/ şi sala de operaţie e făcută dintr-un celofan sacadat [...] – iubeşte-mă! femeile, femeia, Ea a strigat/ acţionată de un mecanism complicat [...] priveşte: trece o rază prin blocurile din cărămizi de rubine/ şi trece şi vântul dinţat/ şi cad şi frunze de aur cronţănind pe macadamul curbat/ acţionate de o cheiţă de aur/ de

[23] Asupra barocului la Mircea Cărtărescu, vezi şi Gheorghe Perian, *op. cit.*, p. 88.

[24] Vezi Ion Pop, *op.cit.*, p. 419. În sensul *înscenării* şi *regizoralului*, criticul comentează: „Regia universală, dezvăluirea culiselor marelui spectacol mundan nu alimentează [...] o retorică a dezamăgirii, o lamentaţie a frustrării. Asumarea condiţiei de jucător-jucat, clara conştiinţă a dramatismului şi limitelor existenţiale nu determină o negaţie radicală [...] Prizonier în jocul lumii, subiectul uman îşi câştigă libertatea (sartrian!) în spaţiul conştiinţei lucide." (pp. 417-418).

Scanned with OKEN Scanner

volanturi de aur, de pârghii de aur/ rotindu-se, curbându-se, scârțâind/ complicat,/ complicat,/ complicat...".

Personajul feminin „mecanomorf", urmuzian, e privit cu spaimă în transformările sale dezumanizante. Mutația regnurilor se petrece așadar nu doar între *masculin* și *feminin*, ipostază în care universul se complică prin schimbare de semn, dar se și îmbogățește, ci și între *viu* și *amorf*, imagine semnalând mortificarea lumii. Pe urma ei, subiectul privește uneori cu un calm clinic, naturalist, eviscerarea iubitei („prin coasta dezșurubată/ îți trecu o sfoară cu fiare, de gheată și părul tău de nuc și stejar/ pomădat și frezat, îl deșirase ca pe-un fular/ și prin degetele tale pleznite și cârne/ băga un fel de arcuri și niște sârme/ și-n loc de inima ta ciobită cu frică/ plantă caraghioslâcuri de ciacanică [...] peste femeia tăiată un vas chinezesc se crăpase de seară." – *Tristețea mea*). Alteori el țipă de spaimă constatând nonidentitatea femeii cu sine („tu ești altfel făcută decât mine. tu mă înspăimânți./ tu ești un monstru. mi-e frică de tine./ ai lucruri pe care eu nu le am. ai sâni, de pildă,/ ai tupeu./ ai o grămadă de rochii, ai rude cu grade universitare./ și, doamne, cum îți picură părul până pă șale/ ca un camion fructexport, fantomatic și moale/ care ar trece pe dorobanți/ și ai șolduri, și ai pandalii, ai amanți... [...] tremur când mă atingi. mi se face rău când îți aud vocea la telefon./ de ce trebuie să existe o ființă ca tine?" – *Posedai tot felul de obiecte electrice*). Ori, cu disperarea pierderii „adoratei", din nou blestemând, îi profețește acesteia moartea, în imagini de Apocalipsă („patru cai vineți vor galopa în frig și nenorocire/ sângerând prin crânguri pustii. [...] într-o joi după masă/ cum îți dădeai în cărți cu valeții zoioși pe pântecul de mireasă/ magdalenă lascivă/ vei hoba ochi mari și vei lătra ca o grivă/ căci în oglinda cu ciorapi de mătasă/ rânji un sfert de maxilar/ și sticli o jumătate de coasă." – *Amanții și moartea*).

Metafizic și pseudoholbanian (*La telefon*), bacovian (*Amintirea unei seri de octombrie 1984*), discursul erotic cărtărescian aleargă printre convenții, alegând, aparent fără discernământ, măști succesive îndărătul cărora mimează a se ascunde[25]. Punctul cel mai înalt, manierist, al acestui

---

[25] Asupra înscenării *textualiste*, bazată pe *jocul cu convențiile* în spațiul recuzitei istoriei literare, mai ales în *Poeme de amor*, vezi Ion Pop, *op. cit.*, pp. 423-424.

[26] Discursul se organizează aici, în opinia lui Traian T. Coșovei, în manieră *erudită, ironică, fals romanțioasă, tragi-comică* și *autoironică*, într-un discurs liric bazat pe *acumulare, discontinuitate* și *improvizație* liberă într-un cadru limitat, precum în jazz-ul modern sau în montajul cinematografic (vezi *op. cit.*, p. 127).

Scanned with OKEN Scanner

traseu combinatoriu – *O seară la operă* – susține un dialog al vocilor îndrăgostite[26] în maniera eminesciană din *Replici*. Aici manipularea textualistă invocă debordant convențiile poetice ale înaintașilor[27] (Văcărăștii, Alecsandri, Macedonski, Bacovia, Barbu, Arghezi), duplicând cu o uluitoare pertinență stilistică textele acestora, într-un joc de oglinzi paralele, dar și polemice prin impersonarea ironică a actanților (Femeia și Maimuțoiul). Un joc egalat doar de imaginile și formulele similare descoperite în „grota poeților" din *Levantul*. Acolo, coeficientul sporit de gratuitate al actului scriiturii citante și imaginea autorului însuși (Mircea Cărtărescu), reprezentat ca figură tutelară a pleiadei de aur a poeților români, duc până la ultimele consecințe jocul scriptural textualist[28]. Deocamdată, în *O seară la operă*, pe scena poemului e pus în pagină un dialog cu miză erotică și ironică[29]. El compensează prin volutele manieriste ale *convenției* iconoclastia unei serii precedente de imagini ale amorului fad, cotidian, în care „tipul și tipa/ sunt în piața victoriei, lângă muzeul antipa." Megapoemul în șase cânturi se încheie apoteotic (și trădând din nou obsesia cărtăresciană a arhitecturii controlate mai riguros decât s-ar părea) prin reluarea fragmentului-premisă: „Pentru artist, femeia nu-i femeie"... Se închide astfel un cerc al „lumii pe dos", oglindită dar și scindată în egală măsură, reformulată chagallian în formă și culoare, erotizată dar și mortificată, oscilând mereu între statutul de proiecție[30] narcisiacă a sinelui și acela de avalanșă cotropitoare, fluidă, cuprinzând subiectul în curgerea sa.

Limbajul nu își propune totuși, să mascheze întotdeauna cu atâta osârdie „clasicitatea" imaginarului și să configureze poemului o față *cotidianizată*. În *Arca lui Noe*, de pildă, puținele rapeluri la cotidian sunt menite doar a conferi o anumită *concretețe* pe de-o parte imaginarului și pe de altă parte

---

[27] „Citați, pastișați, parodiați, poeții [...] devin, aici, măști ale poeziei într-o comedie prin care se încearcă un fel de epuizare a posibilităților de expresie ale liricii de dragoste, proiectată pe fundalul voit prozaic și banal al unei iubiri comune, degajată de solemnități, lipsită de «mister», coborâtă, iarăși și iarăși, în ambianța cotidianului, într-un «firesc» și el jucat, semnalând, ca pretutindeni în scrisul poetului, dubla distanțare ironică, față de «real» și de «literatură», libertatea totală a manipulării discursului poetic." (Ion Pop, *op. cit.*, pp. 426-427).

[28] În legătură cu tehnica textualistă a *textului-replică*, vezi Ioana Bot, *Eminescu și lirica românească de azi*, Ed. Dacia, Cluj, 1990.

[29] Asupra *ironiei* ca și „arbitru" care ferește actul poetic de excese, vezi Traian T. Coșovei, *op. cit.*, p. 124.

[30] Despre „lumea *creată*" și „proiecția *holografică*", *ibidem*, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

figurii iubitei. Funcţia lor primordială este însă una incantatorie, în urma căreia chipul femeii se construieşte progresiv, prin adiţie de „piese" mărunte. Se creează astfel o serie succesivă, care apelează la structuri mitic-explicative şi care formulează în egală măsură o poetică a tensiunii şi a misterului. Rezultatul unui atare proces este o figură *cosmicizată*. Pentru Noe insolitatul, rătăcitorul, fiinţa Femeii reprezintă „tărâmul promis", configurat printr-o magie debordantă a descrierii, printr-o privilegiată geologie carnală, în maniera Cântării Cântărilor. Arca, semn al minţii-închisoare, se sfărâmă la ţărmul făgăduinţei. Ei i se substituie „povestea despre...", logosul anamnetic, întemeietor al unui alt *prezent* – al *relaţiei*, al împărtăşirii, al unei ordini mistice a lumii bazată pe principiul dualităţii şi al echivalenţei: „– femeia mea, femeia mea, mi-am şoptit,/ să fii tu muntele făgăduit?/ să fie degetele tale promontorii sticloase în soare,/ să fie părul tău ciorchini de struguri, smochine, lămâi,/să fie pielea ta coajă de grepfruit?/ să fie ochii tăi grotele subacvatice, irizate/ unde trăieşte caracatiţa, meduza transparentă, stavridul?/ ah, bine te-am găsit, pământul meu, faleza mea, costişele mele,/ aşteptaţi-mă să debarc/ şi voi face arca, închisoarea, surcele/ şi-o vom împinge cu piciorul în larg./ şi apoi, femeie, vom avea răgazul să ne povestim ce am mai făcut de la despărţire încoace/ să râdem de prostiile noastre/ să fim împreună...".

De o cu totul altă natură e, pe de altă parte, amorul cu *Moartea*[31] (-zăpadă, -femeie). Poemul (*Crima din Şoseaua Ştefan cel Mare*), thanatic şi metafizic, narativ şi alegoric, organizează o serie de imagini plecând de la semnele cosmice ale nocturnului „năclăit de stele". Viziunea se cufundă mai apoi într-un ritual erotic ce debutează îndeajuns de banal, printr-o regie în manieră de videoclip[32] – „am dus-o în camera mea/ am pus caseta cu bob dylan. şi deodată, cu hainele în ruine,/ ea tăbărî ca un frigider rozaliu peste mine". Poezia continuă însă prin prăbuşirea într-un turbion al amorului violent şi halucinant. Identificarea măştii se face printr-un dialog final pus în pagină prin intermediul a două personaje dintr-o tipologie a la „Alice în ţara minunilor", *portarul* şi *motanul*. Ei sunt cei care deconspiră natura bizarei amante nocturne: „-era un fel de femeie, ieşind din lift şi din scară,/ părea că leşină, că suspină, că plânge,/ dar din zulufii uzi îi atârnau cristale de gheaţă roşii de

---

[31] *Ibidem*, p. 124: „«Moartea» din poemele lui Cărtărescu nu este decât spaima de neantul sau labirinturile fiinţei în care ar putea fi aruncat de erotismul devorator."

[32] Pentru o poetică a videoclipului şi o discuţie asupra televiziunii ca element de *putere* al societăţii postmoderne, vezi Anca Romanţan şi Bogdan Aldea, *Postmodernite et médias*, Ed. Echinox, Cluj, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

sânge/ şi lăsa un lac de sânge şi urme de cizmuliţă [...] -a ieşit translucidă în înstelarea de diamant. [...] -dar, zise motanul, avea un ruj de cianură pe buze/ şi când zâmbea, se cangrena strada.../ -şi brusc am înţeles: era zăpada. [...] -în fine, întrerupse motanul, ne-am întors cu faţa la zid,/ căci prea impudică şi luminoasă era Moartea.".

Tonul elegiac şi obsesia echilibrului sunt elementele care guvernează textul poetic, atunci când el apare în ipostaze lirice şi confesive („când ai nevoie de dragoste nu ţi se dă dragoste./ când trebuie să iubeşti nu eşti iubit./ când eşti singur nu poţi să scapi de singurătate./ când eşti nefericit nu are sens să o spui" – *Când ai nevoie de dragoste*). Acestea sunt compensate însă prin discursul „jucat" al descrierii din *Fiara*, în care erotismul debordant, hetayric al femeii măsoară (cu măsura sincopelor) ardoarea contemplării ei de către subiect: „ce fiară eşti! te-ai oprit la vitrina cu ceasuri./ uneia ca tine pur şi simplu n-ar trebui/ să i se dea voie să umble liberă. [...] ce femeie, doamne, eşti tu! [...] tu îţi trăieşti viaţa ta sprayată, şamponată, labirintul de ţoale [...] trăieşti estetic, ai dinţi scânteietori./ iar eu mă gheboşez la maşina de scris/ culegând doar dezgust./ un singur sân al tău face cât toată opera mea,/ cum treci prin toamnă pe moşilor/ gândindu-te poate la Dunhill-ul din poşetă." E prefigurat astfel pasul fundamental către modelul ironic „total" dintr-un text precum *Poema chiuvetei*, în care subiectul detaşat contemplă un scenariu amoros „exterior" şi *îl povesteşte*. Text replică, acest poem reprezintă un dialog polemic[33], contestatar în esenţă, faţă de canonul literaturii erotice instituit prin *Luceafărul* eminescian, căruia hipertextul îi reformulează imaginarul apelând la categoriile măruntului cotidian, ale derizoriului casnic. În locul amorului eminescian de esenţă neoplatonică şi al cosmicului uranian, textul cărtărescian formulează un scenariu al burlescului, în care „într-o zi chiuveta căzu în dragoste" şi „iubi o mică stea galbenă din colţul geamului de bucătărie". Dimensiunile sunt contrase, textul este centripet, universul „în mic" se substituie cosmosului „în mare". Modelul eroic al îndrăgostitului luciferic este înlocuit prin antieroul cărtărescian, demonismul primului (de)cade în mecanicismul (futurist într-o oarecare măsură) al celui de-al doilea., Într-o oglindă deformatoare, desacralizantă, „antimagică", „descântecului de coborâre" i se opune invocaţia bufă şi gratuitatea gesticulaţiei amoroase. Esenţa acesteia din urmă devine, din mistică în modelul canonic, o emisie în vid de logos „impotent", neîntemeietor: „în altă zi chiuveta îşi mărturisi dragostea:/ -stea mică, nu scânteia peste

[33] Vezi nota 28.

Scanned with OKEN Scanner

fabrica de pâine şi moara dâmboviţa/ dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine/ ele au la subsol centrale electrice şi sunt pline de becuri [...] stea mică, nichelul meu te doreşte, sifonul meu a bolborosit/ tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe şi el/ vasele cu resturi de conservă de peşte/ te-au şi îndrăgit./ vino, şi ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum/ crăiasă a gândacilor de bucătărie." Într-o lume a „resturilor", prăbuşită în derizoriu şi promiscuu, magica incantaţie e înlocuită de „bolboroseală". Reflexul condiţionat al acestei lumi „pe dos" e acela de a deconstrui mereu orice urmă a transcendenţei. Cosmicul însuşi se face vinovat de un atare imanentism al derizoriului (căci „vai! steaua galbenă [...] iubea o strecurătoare de supă/ din casa unui contabil [...] şi noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi"), iar rezolvarea „în concret" a „tensiunii" nu întârzie să se producă („aşa că într-un târziu chiuveta începu să-şi pună întrebări cu privire la/ sensul existenţei şi la obiectivitatea ei/ şi într-un foarte târziu îi făcu o propunere muşamalei"). Text în ramă, *Poema chiuvetei* propune o falsă punere în abis ca nouă provocare polemică la adresa convenţiei, în care vocea cuvântătoare, „naratorul", face parte din acelaşi regn al obiectualului mărunt, ba chiar al *absenţei* însăşi (căci „v-am spus această poveste [...] eu, *gaura* din perdea", s.n.), iar „rama" textuală reproduce la rândul său o altă şi la fel de „ideală" poveste de amor („cândva în jocul dragostei m-am implicat şi eu [...] am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată"). Sugestia este aceea a multiplicării la infinit a unor asemenea ratate şi vulgare scenarii. Iar dacă textul poetului contemporan nu cheamă o lectură în cheie sublimă, precum textul ilustrului înaintaş, el produce însă angoasă prin această prolixitate de neoprit a trivialului şi a semnelor degradate ale unui univers căzut, dizgraţios.

Poezia lui Mircea Cărtărescu ajunge să configureze însă şi o ciudată Utopie – aceea a unei paradoxale Arcadii dominat de forme ale împăcării cu sine şi calmului ontologic. După drumul de la un „suprarealism" delirant la „hiperrealismul" angoasant, existenţialist întrucâtva, şi trecând mai apoi printr-un „realism"[34] uşor prozaic şi echilibrat aproape, al notaţiei directe, fără vaste ancadramente comentative, ciclul *Dragă cri* din volumul *Dragostea* propune un univers altfel. E un imaginar familial, în care eul se cufundă în calde voluptăţi şi în care detaliul real este transfigurat. Poezia se desparte aici de mai vechile structuri ale derizoriului angoasant şi adesea

[34] Asupra categoriei „realismului" în poezia lui Mircea Cărtărescu, vezi Ion Pop, *op. cit.*, pp. 416, 420.

Scanned with OKEN Scanner

grotesc. Ea se îndreaptă înspre luminiscențe lirice, „sidefii", aproape alexandrine. Imaginea iubitei-soție (*După o cununie la -21 grade, totul se dovedește a fi perfect*) sau cea a fiicei (*Câteva cuvinte despre Ioana*) sunt elemente definitorii ale unui alt regim de existență și ale unei structuri interne diferite a subiectului liric. Un gracil optimism, de evidentă nuanță apolinică, dă măsura altei ontologii lirice, în care agresivele reverii din trecut sunt înlocuite de contemplarea unui prezent policrom, irizat de apele unui eros legitim și împărtășit (*Ne-am cumpărat o lume nouă, model 1987*). Aventura textului cărtărescian se încheie așadar printr-un avatar al ordinii, al centrării lumii în jurul polului *iubirii*. În ultimă instanță, aceasta este o mărturisire despre mult mai vechi obsesii ale umanului, precum și despre credința implicită într-o esență a Lumii și a Ființei, la urma urmei, „de semn pozitiv".

Scanned with OKEN Scanner

TEXTUL CA RECAPITULARE

Instalându-se în peisajul cultural românesc ca o literatură a provocării, textul optzecist beneficia, încă de la debuturile sale, de faima insolitului. Mereu controversată, literaturii optzeciste i se aplică pe rând diverse etichete, începând cu cea de *postmodernism* (formulă discutabilă în raport cu realitatea estetică a acestei scrieri) şi până la *neo-avangardă*, într-o încercare (uneori disperată până la agresivitate) de a circumscrie un teritoriu ce se lasă cu greu stapânit şi a cărui dogmă este, pare-se, histrionismul. Textul optzecist, un text al angoasei, cel mai adesea conştient de sine până la nevroză, autonom şi autogenerator (capătul de linie din acest punct de vedere e reprezentat prin tehnicile autocitării), mercantil şi mobil până la exces, scapă mereu grilelor taxinomice, configurând ludic (şi periculos) spaţiul unei *comedii a literaturii*. Printre caracteristicile general acreditate ale discursului literar optzecist se numără interesul pentru cotidian, intertextualitatea, metafizica ironică (şi, în general, ironia), verticalitatea limbajului, precum şi *spargerea* sa etc. Dincolo de acestea însă, un atare discurs se înscrie într-o tipologie a *textului ca entitate psihologică* – un cosmos artefact funcţionând în baza unui principiu al paralogiei (viabile, de vreme ce el, textul, *există*), şi care tinde permanent a-şi crea auditoriul, ba mai mult chiar, a-şi (re)scrie propriul autor, într-un gest de supremă şi insolentă rebeliune. Substituirea, o dată cu modernitatea, a conceptului de *operă* prin cel de *text* şi impactul textualismului ca modalitate autoironică de instituire a discursului literar determină un proces în urma căruia categoria individualului devine privilegiată. Textul încetează astfel să mai reprezinte un cosmos în competiţie cu „realitatea reală" şi se transformă într-o entitate concurând însuşi umanul. El devine aşadar un *individ-text*, aleatoriu şi agresiv, căci subiectiv, după chipul şi asemănarea creatorului său (acum dispărut sau cel puţin negat cu vehemenţă). Monstruos sau nu, textul autodeterminat implică realitatea acută a unui *joc cu măştile*, minuţios disimulat prin formule ale atomizării, în urma cărora realul fragmentat (prin

Scanned with OKEN Scanner

tehnica segmentelor, a cadrelor sau a secvențelor de cadru) generează însăşi CONVENȚIA.

Într-un atare context, *Levantul* lui Mircea Cărtărescu se află într-o poziție paradoxală: de conformism la normă, dar şi de detaşare insolită de contingent. Tehnica intruziunilor auctoriale, interstițiile de limbaj antinomic, finalul deschis, intertextul implicit şi explicit, migrația (de sorginte onirică) între un cosmos textual mimetic şi unul fantazic etc. fac parte din convenție. Aceeaşi convenție însă, prin determinanta sa ludică, desemnează o *ramă* ce conține în sine, virtuală, posibilitatea întoarcerii împotriva sa însăşi, în scopul reconfigurării. Această ramă este *epopeea*. Ea e invocată pentru a oferi soluții crizei discursului literar, prin natura ei dualã de spațiu al convergenței osmotice dintre *poesis* şi *diegesis*.

Socul prim pe care *Levantul* îl procură lecturii este fără îndoială acela al limbajului. Modalitatea discursivă a textului se înscrie într-o dublă filiație. Prima marcă a paternității este de descoperit, în chip evident, în *Țiganiada* lui Budai-Deleanu. În cazul scriitorului din secolul nouăsprezece, eroi-comico-satirica epopee reprezintă un gest literar aparent inexplicabil, de factură modernistă (de nu chiar postmodernă). Într-o epocă literară în care epopeea încetase a mai fi un gen „curtat", într-o literatură aproape lipsită de antecedente în domeniu (abia dacă pot fi luate în considerare tentativele de genul *Anatolidei* lui Heliade), anti-epopeea lui Deleanu, vag justificată de resurecția romantică a satiricului, se constituie ca un gest de sfidare şi, în acelaşi timp, de întemeiere. Din această perspectivă, gestul cărtărescian va fi unul în oglindă. El trimite (deloc întâmplător) în linie directă la ilustrul antecesor şi face inutile orice procese de intenție. Pe de altă parte, o posibilă paternitate în materie de atmosferă a universului lingvistic poate fi găsită într-o anume zonă a epicii româneşti, pentru care un roman precum *Calpuzanii* lui Silviu Angelescu poate fi considerat un model canonic. Construcția acestuia debutează, precum *Levantul* mai târziu, cu o *informare* ce *denunță* convenția, deşi mascată discret printr-o mistică a coincidenței (căci miza principală a romanului rămâne iluzia verosimilității), iar arhitectura textuală e susținută porintr-o construcție lingvistică ce configurează de fapt, sub pretextul limbii române de secol nouăsprezece, o „protoromână literară".

Urmând unor atari „incidente" literare ilustre, *Levantul* cărtărescian debutează spectaculos şi baroc cu ceea ce s-ar putea numi o *meditație lirică pe tema patriotică*, avându-şi ascendentul direct în paşoptismul „înalt" şi uzând de formula versului alexandrin (prezentă mai mult sau mai puțin pe

Scanned with OKEN Scanner

întreg parcursul cărții), care conferă amplitudine piciorului metric și dă o respirație largă traseului poematic, cu atât mai mult cu cât formula „monologului interior" rostit de personajul liric trimite înspre universuri subiective vast delimitate.

Onomastica levantină este una *cu tendință*. În chiar debutul textului, numele personajului principal, Manoil, mărturisește despre două posibile surse: pe de-o parte, tentativa de roman omonim a lui D. Bolintineanu (trimiterea fiind, așadar, una istorică, ce slujește adiacent convenției de verosimilitate), iar, pe de altă parte, mitul fundamental al creației, structurat pe figura meșterului (magisterului) Manole; trimiterea este aici înspre o metafizică generică a textului dar și înspre o legătură logică de structură cu finalul cărții.

Drumul pe mare în *Levantul* este în primul rând un drum inițiatic, dar și unul purgatorial, odiseic. Prezentă permanent în text și explicită, obsesia eminescianismului dă posibilitatea recunoașterii suprafeței marine ca un spațiu reflectorizant, ca față a *oglinzii*, simbol instrumental care, dimpreună cu cel de sorginte creștină al *ochiului*, configurează un proces de trans-spațializare (definit prin structura *univers textual în univers textual*, concentrice), dar și unul de penetrare, prin privirea în/prin oglindă, precum în arta misticilor englezi din secolul al șaptesprezecelea.

Registrul oniric al imaginarului este deconspirat dintru început prin intervențiile în text ale „auctorelui" însuși. În această lume a *năzăririi*, atributul fundamental al ființei devine *plângerea* – o plângere ironică însă. Ea aparține tot vocii auctoriale și proclamă supremația textului (căci „soarta-ți e doar una de papir") și a adevărului acestuia, care e singurul valabil și e validat doar prin intensitatea credinței în el, câtă vreme „nimeni, niciodată nu-i stăpân pe adevăru-i" și „nici un story nu se leagă de nu crezi în adevăru-i". Implicațiile sunt majore: pe de-o parte ideea aleatoriului absolut, pe de altă parte cea a unui model de subordonare a personajului față de un diegesis abstract. În sfârșit, aceasta mai este și o formă (insolită, cinică în esență și întrucâtva bizară) a dialogului dintre un demiurg auctorial și personajul său. Ea configurează o modalitate în premieră de deschidere a barierelor textuale, de „liberalizare" a textului, care nu elimină (ci chiar dimpotrivă) pericolul *doborârii zeului*, al coborârii lui în spațiul sub-olimpian, sintagmatic.

Obsesia *sferei* este mereu prezentă în *Levantul*, în primul rând la nivelul imaginarului textual. Ea e evidentă însă și la nivel formal, prin modalitățile de articulare și construcție a cânturilor ce alcătuiesc megapoemul. „Marginile" acestora sunt, ambele, segmente de discurs auctorial și ele enunță

Scanned with OKEN Scanner

convenția. Diferența dintre segmentul de început și cel de sfârșit ale fiecărui cânt constă în faptul că primul, cel de deschidere, prilejuiește un discurs *in abstracto*, adresat în aparență cititorului, dar interesat de fapt de propriile obsesii scripturale și tematice, în vreme ce segmentul final, întotdeauna ludic, vine în contact i-mediat cu lectorul printr-un dialog direct, tipic personajelor *deus ex machina* shakespeariene.

La nivelul imaginarului textual (*textualist*), logica aleatorie a cosmosului discursiv se instituie printr-o osmoză a planurilor mitic și istoric, și printr-o reconfigurarea a acestora. Ceea ce rezultă este o structură hibridă, eroică dar și hilară în același timp, legată indisolubil de temele concretului, obiectualului (o accentuată marcă optzecistă). Într-o atare structură, figura meșterului Manole se suprapune celei a constructorului Apolodor, primul – o figură mitică, al doilea – o figură istorică. Se produce astfel o mutație în ceea ce privește funcțiile actanților, precum și o modificare a vectorului spiritual (vertical, în cazul mitului, orizontal, în cazul figurii istorice). Acest vector ce desemnează în fond însăși natura dual a realității lumii textuale: absolută (metafizică) și relativă (umană), într-un regim parodic evident. În *Levantul*, viziunea atomistă asupra lumii determină o configurare a cosmosului în regim pointilist („Universul [...] punt e între punturi cete-cete/ Ce s-adună și formează alte lumi, mai mari"). Într-un dialog istoric cu textul lui Eminescu, această viziune completează, prin implicate culturale venind pe urma teoriei relativității, incipitul vizionarist din scrisoarea eminesciană, care se „limita", acolo, doar la procesele cosmogonice. În temele onirice din textul cărtărescian, dublate de cele ale geniului, e de descoperit din nou un calc eminescian („închide geana/ Și deschide-o într-o lume ce așteaptă s-o moșești"). Viziunea suferă aici o tratare diferită însă, căci dacă visul sultanului din poemul lui Eminescu era unul premonitoriu, iar acțiunea venea, ulterior, ca o re-acțiune față de acesta, structura din *Levantul* își propune alte subtilități. *Viziunea* se dorește a fi, aici, însăși *acțiunea*. Semnul visului (prezent ca atare la Cărtărescu încă din *REM*) este *cometa* – un simbol al timpului încărcat de virtualități. „Timpul cometei" este timpul fantasticului, în care legea naturală este abolită, iar zăgazurile paralogicului sunt deschise. Într-un atare context, povestirea în povestire, în descendență sadoveniană, va naște un tip de text-mutant – o combinație între basmele nordice și *Zburătorul* lui Heliade, cu trimiteri, în refrene, la tonalități din Coșbuc, dar și din Poe (cum se întâmplă, de pildă, în basmul „princesei" Madelaine din *Cântul al patrulea*). Prin contrast, neoplatonismul mallarméean este tratat

Scanned with OKEN Scanner

în manieră demitizantă, prin imaginea lebedei ce suferă un proces de obiectualizare şi eşuează, ca simbol derealizat, în ipostaza unei broderii ornamentale pe o pernă.

Vizionarismul oniric (tipic eminescian, premonitoriu, în *Cântul al cincilea*) instaurează o imagine-obsesie (şi ea prezentă încă din *REM*) a himerei născută dintr-un ou – hâd preopinent al sublimei creaturi, de asemenea „ouată", ce generase cândva, în epopeea homerică, războiul Troiei. Intervenţia auctorială îşi schimbă de această dată natura. Din fals dialog de inaugurare a cântului, ea devine o intruziune agresivă, deiformă (vezi simbolul ochiului) în chiar textura tramei. Acesta reprezintă momentul prim al procesului de „coborâre a Zeului" în text („între pagine de op"). Procesul e mascat deocamdată îndărătul convenţiei de omniscienţă – o falsă mascare totuşi, căci, în finalul *Cântului al treilea*, autorul se desemnase deja, ironic şi parodic, ca fiind străin de omniscienţă. Procesul duce la transformarea autorului în „rege în ţările de spume", precum apare în glosa din *Cântul al zecelea*. Astfel creaţia încetează să mai fie una „a Zeului", simbolurile sunt devitalizate, iar cosmosul e atomizat.

Spaţiul din oglinda mării, „ostrovul" în formă de „rună", este unul desemnat cultural ca mitic, aspaţial. *Hosna* nu există pe hartă. Configuraţia sa este una insolită, ea reprezintă semnul unei noi „întemeieri", căci zeii tutelari ai acestui tărâm sunt ingineria şi politica, iar universul său e unul mitico-mecanic, ce instaurează imaginea noii mitologii a maşinii. Personajul feminin este la rândul său un mutant textual: o (nu Miţă, ci) Zoe, „ploieşteancă" şi „revoluţionară", în timp ce demonul păgân al cosmosului maşinist, pe numele său Ampotrofag, este o figură compozită, între mag şi Pan. Într-o astfel de structură, pusă sub efigia mitului contemporan al artefactului-maşină, discursul înaintează pe coordonata alecsandriniană a revoluţionarismului paşoptist de spirit francez (sau „franţuzist"). Ca limbaj poetic, el alunecă de la romanţa simbolistă până înspre registrul caragialian al „activismului republican", cu onomastica aferentă: Zoe, Leonidas etc. Imaginarul romantic, cu „statue de granit", aflat în descendenţa directă a „monoliţilor şi propileelor" din gândirile şi imaginile eminesciene, afirmă definitiv, în *Cântul al şaselea*, coborârea / încarcerarea autorului în text – o imagine ce revine şi în *Cântul al şaptelea*. Invocaţia oraculară trimite la textul *Mioriţei*, precum şi la poezia eminesciană, căci vocii Sfinxului i se substituie acum cea a lui Eco. Aceasta e pentru eroul Manoil o primă treaptă a unui proces de iniţiere întru cunoaşterea de sine. Structurat formal în eufonii

Scanned with OKEN Scanner

ce invocă maniera lui Grigore Alexandrescu, textul continuă printr-un episod al „coborârii în criptă" – gest în oglindă care reface în ordine inversă „ieşirea din criptă" a faraonului Tla.

Obsesia oului (şi a sferei) revine în *Cântul al şaptelea* prin imaginea „globului dă cristal", spaţiu rotund, închis, dar accesibil, posesor şi generator al fantasmei. Ea e legată organic de „microcosm şi macrocosmos", de „lumile în lumi" şi de „oglindirea pă părete", amintind de stănesciana *Elegie a noua*, ce construia tot un fel de imagine a transspaţializării, sau de barbianul *Ou dogmatic*. Cufundarea în „visul din vis" se produce după o schemă similară drumului Luceafărului. Aici procesul este însă unul pulsatoriu (intrare în globul de cleştar – ieşire din ou – intrare în balonul de săpun etc.). El desemnează un topos al visului ca *fiinţare* (ca „erând", în termeni stănescieni), o levantină Hallucinaria morfică. Aceeaşi dinamică pulsatorie îşi pune amprenta şi pe structura formală a textului, care oscilează între un discurs în maniera hilară a etimologismului latinist din ultima perioadă de creaţie a lui Heliade şi modelul romantic uzând de simbolurile domei şi al poetului vizionar şi geniu.

Obsesia generică a cărţii îşi găseşte o formulare sintetică în *Cântul al optulea*, prin întrebarea „Ce este poezia şi încotro o să se-ndrepte?". Ea prilejuieşte o călătorie privilegiată printr-un spaţiu subteran imaginat ca o serie de încăperi în succesiune (poezia este, aşadar, act subliminal) ce închid în sine, fiecare dintre ele, câte o figură statuară a unui poet român de seamă. În descrierea lor, textul cărtărescian, mobil şi mimetic, preia structura imaginarului şi limbajul poetic al fiecăruia dintre cei citaţi. El devine identic cu sine într-un singur moment – acela al descrierii statuii lui Mircea Cărtărescu însuşi. Astfel, imaginea lui Eminescu se naşte pe suportul unor versuri avându-şi modelul în poemul *Luceafărul* şi impregnate de temele simptomatice ale discursului romantic (vizionarismul, erotica neoplatonică, imaginea femeii angelice, oglinda acvatică, doma, oniricul, cosmicul etc.). Sunt invocate de asemenea elemente explicite din poeme precum *Lacul, Revedere, Odă în metru antic, La steaua, Cu gândiri şi cu imagini* şi încă altele. După pastişa codului eminescian urmează un grupaj de patru tipuri de discurs, trimiţând înspre modelele Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga. Cel arghezian filtrează vagi ecouri din Goga şi implică ideea de estetică a urâtului, într-un stil deopotrivă mistic şi colocvial. Modelul barbian invocă formula poetică încifrată şi dinamica abstractă, geometrică din *Grup* şi *Joc secund*. Bacovianismul este descris prin tonalităţile spleen-ului simbolist şi imaginarul hibernal angoasant. Modelul blagian, în viziunea lui Cărtărescu,

Scanned with OKEN Scanner

este panic şi profetic, cu figuri ale spaţiului-boltă şi elemente de mistică onirică. Succesiunea se încheie cu discursurile de tip stănescian şi cărtărescian. Primul invocă ipostazele trădării cuvântului şi ale transcorporalităţii, iar cel de-al doilea cuprinde primele paisprezece versuri din chiar volumul *Levantul*, care oferă o recapitulare a tuturor acestor sisteme poetice, precum şi o integrare recuperatoare a poeticilor pre-eminesciene.

În *Cântul al zecelea*, „auctoriul" coboară *de facto* în text. Tărâmul textual este acreditat astfel ca o „iluzie a iluziei", printr-un proces de trans-cosmicizare. Formula acestui topos este una concentrică; el e însă, în egală măsură, antropomorfizat, căci structurile concentrice sunt proiectate în spaţiul cupolă al craniului, în masa „creierului dindărătul ochiului". O a doua formă de redare a „iluzoriului" apelează la modalităţile *re-make*-ului, prin care hipertextul cărtărescian se constituie în egală măsură într-un discurs de *valorizare* al hipotextului eminescian. Este vorba despre *glossa* din acelaşi *Cânt al zecelea*, care e, în acelaşi timp, un dialog purtat cu modelul canonic (*Glossa* lui Eminescu), o artă poetică şi un poem despre geneze cosmice. Diferenţa dintre cele două constă în primul rând în faptul că, în textul contemporanului, universul construit în poem este el însuşi un univers al *textului* ca lume autonomă.

Glossa eminesciană vorbea despre un model ontologic. Ea opta pentru o formulă existenţială a detaşării sceptice, a obiectivităţii reci, a izolării eului, punând astfel subiectul vorbitor în centrul lumii. Glossa cărtărescianã, în schimb, îşi revendică o imagine a existenţei *în* şi adesea *prin text* – o formulă a trans-ontologicului, în care eul se atomizează, devine fenomen secundar în trena mişcărilor cosmosului textual, care rămân, ca evenimente, pe primul plan. De această dată subiectul vorbitor este cel mult un *comentator*, implicat inevitabil, dar fatalmente depăşit de procesele (cosmice) care au loc în spaţiul în care el, simplă voce constatativă, este un element printre altele. Pentru privirea personajului liric cărtărescian, ce contemplă cu mirare şi spaimă, „Totul este scriitură/ Totul este doar holon/ Lumi turtite-ntreţesură/ Ca să facă lumi balon/ În Geneză lumea crapă/ Cu troznit de-Apocalips/ Lumi zidite-n lumi se-adapă/ Din iluzie eclips." În poemul eminescian „iluzia" lua forma jocului cu măştile, într-o lume-teatru de nuanţă shakespeariană, în timp ce vocea poetică sugera izolarea „în colţ". Era vorba însă de un „colţ" al adevărului absolut, căci rezultatul detaşării urma să fie deosebirea Binelui de Rău („Tu în colţ petreci cu tine[...] Joace unul şi pe patru/ Totuşi tu ghici-vei chipu-i"). Pentru poemul lui Cărtărescu, „iluzia" este însă ridicată

Scanned with OKEN Scanner

la scară universală. Ea depăşeşte cadrul terestru al lumii şi contaminează cosmosul întreg şi chiar divinul („Hipertext şi hiperlume/ Ce nu-ncape-n minți de gips/ *El* [textul, n.n.] doar s-a salvat din spume/ Din iluzie eclips"). Lumea textuală este astfel, dincolo de „iluzorie", una a „eclipsului", în care divinul apare *după* geneză, îşi pierde aura dictului universal şi se găseşte încarcerat într-o lume în perpetuă zbatere.

„Ca un cântec de sirenă/ Lumea-ntinde lucii mreje", glosa textul eminescian. Hipertextul cărtărescian anunță: „Totul este doar holon". În poemul romanticului, corporalitatea în incorporalitate îşi găsea *imago*-ul în simbolul *cântecului* (al *cântării*, de fapt). Conotația mitologică îi slujea configurării unei imagini la limita oniricului, cu jocuri ale luminii pe suprafețe reflectorizante, amețitoare – o capcană, în fond, pentru stoicul decepționat. Spațiul are totuşi, la Eminescu, dimensiuni familiare („scena", „cărarea" etc.), iar elementul de raport este mereu cosmosul natural. La Cărtărescu, acestea sunt distruse dintr-o lovitură. Textul configurează aici o dinamică halucinatorie, o creştere haotică, luxuriantă, toate articulate pe ideea de *scriitură* (naturalul este negat vehement) şi de *părere*. Astfel, „Lumea-n infinite trepte/ Se afundă-n sus şi-n jos/ E compact în cer, perfect e/ Ce-n prăpastie-i poros/ Mii de turnuri Babel şuie/ Se-mpletesc în Babilon/ De coboară sau de suie/ Totul este doar holon."

Între hipotextul romanticului târziu şi hipertextul postmodernului, imaginarul poetic suferă o mutație fundamentală, de la *gândire* la *pragmatica existenței prin text* (de unde şi termenul, preferat adesea de Mircea Cărtărescu, de „texistență"). Căci dacă în poemul eminescian „clipa[...] din moartea ei se naşte", în glosa cărtăresciană „lumea în geneză crapă". Eminescu descria o formulă a falsei evoluții a lumii („toate-s vechi şi nouă toate") şi un model, unicul posibil, al cunoaşterii *in abstracto* (prin „recea cumpăn-a gândirii"), cunoaştere instituită nu prin experiență, ci prin revelații succesive, în „clipa ce se schimbă/ Pentru masca fericirii/ Ce din moartea ei se naşte/ Şi o clipă ține poate". Bazat pe o dialectică a contrariilor, textul cărtărescian demolează ipostaza lui *nimic nou sub soare* şi optează pentru un model al cunoaşterii fundamentat prin excelență pe *experiență*, într-un complex de lumi în continuă schimbare, funcționând mecanicist (ele „scârțâie, vibrează"). E însă de descoperit şi un sens profund aici, şi anume acela al naşterii, dar şi al morții perpetui, câtă vreme „Între lumi doar intervale[...] Interstiții şi canale[...] Toate scârțiâie, vibrează[...] Când, ca oul ce-nviază/ Lumea în geneză crapă".

Scanned with OKEN Scanner

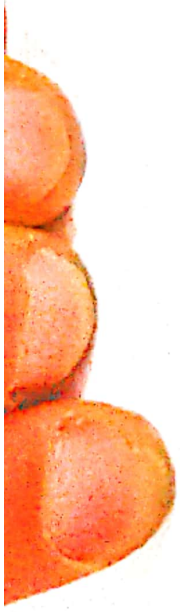
Comentând asupra *lucrării lumii*, care se subsumează unei paradigme a futilului, căci „multe trec pe dinainte", Eminescu privilegia *auzul* pentru a descrie *trecerea* istorică („în auz ne sună multe"). Semnul eminescian *auditiv* pune însă probleme de acumulare în memoria „informațională" a eului izolat în numitul „colț al adevărului" („Cine ține toate minte/ Și ar sta să le asculte?[...] Tu așează-te deoparte/ Regăsindu-te pe tine/ Când cu zgomote deșarte/ Vreme trece, vreme vine"). Sensul acestei „treceri" este legat din nou de inerția repetitivă a *lucrării lumii*, dar prilejuiește momentul important al împăcării cu sine prin re-găsirea *alterului*. În textul cărtărescian, pe de altă parte, „semnele" se leagă organic de un alt tip de *lucrări* – acelea ale *scriitorului*. El este însă un pedepsit. Departe de a fi stăpânul *semnului*, el e, dimpotrivă, guvernat de acesta și adus în postura de figurant depășit de propriile-i încercări cosmogenezice. Vitalitatea („virilitatea"?) simbolului creatorului este demolată prin verbul *părerii*, iar „auctorele" *este scris* la rândul său de propriul text. Imaginea sa este definită de creația sa, dar nu e consubstanțială cu aceasta, ci i se subordonează. În cosmosul textual transindividual primează lumea *ca tot*, universul ca întreg, iar nu componentele sale izolate. Figură decrepită („cocârjat"), creatorul, un „rege stafie", cedează definitiv lumii textuale dreptul la autodeterminare. Astfel, „Cocârjat pe semne care/ Stele sunt în altă lume/ Scriitorul ți se pare/ Rege-n țările de spume./ Dar și el e o stafie[...] {i-auzi pana care-l scrie/ Cu troznit de-Apocalips".

Poemul eminescian profera, într-o epocă a romantismului crepuscular, non-schimbarea, tiparul reiterativ, conceptul de „cerc" ontologic rescriind la nesfârșit aceeași tramă, doar în grafii diferite („Alte măști, aceeași piesă"). Concluzia izolaționistă, limfatică („Nu spera și nu ai teamă") era întărită și de regimul *amăgirii*, care domina imaginarul sceptic al poetului („Amăgit atât de-adese/ Nu spera"...). Prin contrast, lumea cărtăresciană e un univers coleric, care se reproduce pe sine prin procese ale reduplicării de tipul diviziunii celulare. Topirea personajului creator în creuzetul acestei lumi face parte din joc și e o marcă în plus a desființării indiviudalului. O desființare în termeni de *funcție*, căci *funcțiile* personajelor sunt mixate, amestecate, „impurificate", câtă vreme „scriitoru-i personaj", iar „pajii-apucă și ei pana". Proliferarea luxuriantă, haotică a acestei lumi depinde astfel și de anularea/suprapunerea funcțiilor actanților săi. Procesul nu este unul controlat și el dă naștere unei dinamici aleatorii a formelor, unei forțări a limitelor, prin care „Lumi create, lumi creează/ Scriitoru-i personaj/ Ce la rându-i se-ntrupează/ În

Scanned with OKEN Scanner

prințese și în paji./ Pajii-apucă și ei pana[...] {i pe fila lor bălană/ Lumi turtite-ntrețesură".

În finalul *Levantului*, imaginea obsedantă a îngerului-zeu androgin precipită descinderea din *fantazie* în *real*, în spațiul „farurilor", „vitrinelor" și „fotografiilor", în care personajele cărții se mișcă cu aceeași dezinvoltură, deși ușor nostalgice acum. Coborârea în cotidian, semnificată printr-un imn al cafelei, așadar denunțarea ultimă a *convenției*, va fi urmată de un set de „finaluri deschise", la alegerea cititorului, obligându-l pe acesta la a-i recunoaște textului însuși o libertate absolută. Astfel, *Levantul* lui Mircea Cărtărescu, între *ferice* și *feroce*, constituie un impresionant exercițiu stilistic de recapitulare culturală, dar și o re-capitulare în fața *logosului*, o recunoaștere a supremației ordonatoare a acestuia și (dincolo de ideologia optzecistă) o filosofie a creației poetice.



Scanned with OKEN Scanner

NORMA ŞI FORMA

Poezia lui Mircea Petean decurge dintr-un explicit pariu cu sine, dintr-o aparent mecanică, forțată prolixitate, un soi de silire a eului de a se verbaliza pe sine și propria experiență. Așa, cel puțin, declară poetul însuși în *Argumentul* pus în capul volumului *Zi după zi*, din 1993. Paradigma unei atari dialectici a creației ar fi, așadar, una a recurenței *obligate*, a repetitivității, iar pericolul fundamental ar fi, evident, acela al clișeului. Universul poetic al lui Mircea Petean infirmă însă, cu obstinație, această prejudecată și postulează o prolixitate și (totuși, cu toată „cheia optzecistă") o coerență a imaginii ce îi conferă un fundamental caracter de autenticitate, dublat (prin aceea că nu-și propune a șoca structurile limbajului cu orice preț printr-o sintaxă aberantă) de o senzație de nesfârșită intimitate a lecturii. Una dintre schemele de configurare a lumii textuale în lirica lui Mircea Petean este aceea a viziunii caleidoscopice a universului *în mic*. Textul propune o *fagocitoză*. Osmoza elementelor naște structuri insolite, compozite, dar perfect verosimile. Formula este, fără îndoială, una impresionistă. Într-un poem precum *Șir de mici așteptări*, interesantă este partajarea peisajului, îngustarea *vederii* și contemplarea unei singure, unice *casete a realului*. Miza este aceea de a penetra, dincolo de suprafața lucrurilor, către esențele lor, ce țin de substanța lumii, a Firii, iar modalitatea este cea metaforizantă, a sintezei *chimice* în urma căreia rezultă un nou element („rotund de vid cu pene").

Lumea se organizează în prezența ființei. Într-un spațiu al genezelor poetice, „basmul" despre avatarii ființei și *ieșirea la lumină* propune imaginea unui univers antropocentric ce se cere descoperit și stăpânit. Din mecanismul existenței terne, dintr-o zonă a reflexelor condiționate, făptura umană accede la gnoză prin problematizare. *Funcționării* i se substituie *ființarea*, iar formula cunoașterii este certificată printr-un scenariu al întâlnirilor cu *maestrul* („tânărul domn", în *Cătana oarbă*). Modificarea perspectivelor, anunțată prin obstrucția ritualului inerțial al gestului și confirmată prin dispariția

Scanned with OKEN Scanner

geografiei familiare („casa nu mai era", „dealul se tocise") are ca rezultat ființa problematică, „nici mulțumită nici nemulțumită/ nici singură nici laolaltă", dar și iluminată, căci „nu mai e deloc cătană oarbă". Aceeași ipostază a contemplării, în *Lumânări*, se construiește prin descifrarea subiectivă a imaginii printr-un joc al substituțiilor („trandafirie zbatere", „miez negru în mijlocul cupei albe cu margini informe"), prin care obiectualul este reinvestit cu sens și revendicat ca simbol poetic.

Ingenuitatea conștiinței poetice este de descoperit în apelul permanent la întâmplările lumii, în urma cărora, abia, apare *zeul* culegător de ofrande – instanță transcendentă, mărturisind o alcătuire echilibrată, centrată a universului. Această structură organică are la bază o hierogamie, prin care se comunică și un simbol al unității (și unicității) primordiale a ființei, într-un spațiu de factură mitică, al „luminatei împărății" (*Mări verticale, ceruri liliachii*), peste care se așterne umbra cuvântului apologetic, ce se cere continuat pentru a ține lumea în ființă. Obsesia supracategorialului se arată a fi o constantă a universului poetic la Mircea Petean. Prin dimensiunea transcendentă, mereu prezentă, imaginarul liric se afirmă ca unul *în prezența zeului*, de unde și nota sa tragică, dincolo de artificiile de limbaj ce pot cu ușurință să înșele asupra *subiectului tare* și a detașării ironice a acestuia. Uneori suprarealistă, polimorfă și vitalistă, poezia vorbește despre „somnul lumii" ca spațiu compensativ în care ființa „fără auz" (*Catastrofe inventate pentru uzul celor fără auz*) glisează, configurând liber propuneri de real. Alteori confesiunea generează un regim al monologului interior, cu intarsii de înșelătoare fragmente epistolare (*Poemul*), cu o controlată notă elegiacă și un rapel la gesturi din arsenalul clișeului cotidian. Chtonică și cu vagi note simboliste, după formula corespondențelor, lirica se întoarce însă, mereu, înspre o serie de constructe ale arhetipalității (*Au fost prietenii mei*). Viziunea este marcată fundamental de elementar. Teluricul nu cheamă însă atmosfera dionisiacă la care ne-am aștepta, ci, dimpotrivă, prin intermediul elementarului se configurează un imaginar al imponderabilului, al idealității. Apolinicul este marca definitorie atunci, iar formele lumii se organizează într-o structură mitologizantă, a cărei fascinație asupra eului este certă. „Jucul nobil", ca topos privilegiat și spațiu de grație, este locul de pelerinaj prin excelență – o întoarcere la originile ființei. Vocea lirică explorează cu voluptate teritoriile vârstei de aur. Călătoria în acest tărâm e o recuperare a paradisului pierdut, o regăsire de sine și de autenticitate. Coordonatele acestui spațiu *nobil* se pierd în pâcla voluptoasă a amintirii. Contururile sale, evanescente,

Scanned with OKEN Scanner

configurează un mit al *ființei fericite*, nebănuitoare. Frontierele sunt abolite, iar locul, sfințit prin figuri și întâmplări cu valoare de miteme, devine Lumea însăși – un cosmos subiectiv, personalizat, dar referențial. Volumul (*Cartea de la Jucu nobil*) desemnează, în ansamblul său, ipostaza *ființării prin anamneză* ca modalitate de recuperare a paradisului pierdut. Procesele amintirii vin să complinească nu o criză, ci un traseu al devenirii întru ființă, prin depășirea unui prag al cunoașterii de sine cu ajutorul limbajului poetic, ce vine să dea consistență imaginii („am așteptat să se coacă în mine imagini", apoi „au încolțit cuvintele" – *Prolog*).

Ca o ipostază a *arderii de tot*, universul, alcătuit din elemente paradoxale, își consumă materia într-o combustie ce instituie alchimic toposul mitic originar, „amurgul zeilor". Spațiul acesta este „brăzdat de cicatricea unui fost pârâu și mai păstrează urme de copite de bivoli" (*O întâmplare*). Elemente ale fabulosului se întâlnesc la tot pasul. Imaginarul este generos populat de „dihănii", „guri molfăitoare", „mlaștini dospinde", „nămol", „insecte antediluviene", dar lumea se află într-un stabil echilibru, iar „timpul aici e un ochi imobil" și are „cearcăne de sare". „Dealurile arse", „cicatricea unui fost pârâu" și „cearcănele de sare" sunt, toate, urme ale nașterii din ape a acestei lumi, ale ieșirii din matricea acvatică, precum în imaginarul romantic. „Ochiul" de apă în mijlocul pădurii sau „vreun lac puțin mai larg decât un puț" mărturisesc despre legătura acestui topos cu un *dincolo*, încă mai adânc. E un univers, așadar, concentric, ale cărui labirinturi coboară mereu, în căutarea esențelor. Imaginilor despre „locuri și întâmplări" le urmează „portrete și întâmplări". Profilurile umane iau dimensiuni și mai ales forme mitologice, deși sunt configurate în ipostaze familiare. Tramele, ale căror eroi sunt, individualizează aceste figuri (în *Aezii*, de pildă) și le împing în prim plan, diferențiindu-le de magma incertă a celorlalte personaje ce populează aici toposul. Tehnicile povestirii în ramă (o „ramă" cel mai adesea evocată, mai rar configurată de facto în desfășurările lirice) realizează o punere în abis ce dă măsura distanței dintre „timpul narării" și „timpul povestirii", așadar dintre eul liric și personajul liric, deși sunt, ambele, ipostaze ale aceleiași unice ființe.

Deloc străin de experimentul postmodern al jocurilor limbajului, Mircea Petean propune și un alt registru poetic, în care mecanismele textuale sunt demascate prin apelul la un imaginar (și un limbaj) al cotidianului derizoriu. Eul poetic nu mai caută de data aceasta esențele lumii printr-o contemplare din înalt a toposurilor mitizate ale amintirii, ci plonjează cu o perversă voluptate

Scanned with OKEN Scanner

în *crâmpeiele de real* prelevate din pasta existenței terne. Printr-o contemplare până la durere a acestora, prin juxtapunerea lor într-o schemă compozită al cărei element tutelar este *poetul* cu stările sale, imaginarul concentrează în sine moduri esențiale ale actului de *a fi*. Un prezent imediat și tehnica detaliului extrem forțează ochiul ce citește la a vizualiza un peisaj fragmentat cinematografic în cadre. Ulterior privirea e deconcertată printr-o înălțare viguroasă în spațiul eterat al metaforelor manieriste („asculți muzică de doi bani/ bei vin acru de doi ani/ tragi cu sârg dintr-o țigară proastă/ și te gândești la prietenul tău cel mai bun/ care a dat la o parte încă o dată lespedea anotimpului/ ca să se înalțe până la tine" – *Seară de primăvară*). De la mitemele *Cărții de la Jucu nobil*, configurând un spațiu echilibrat și, în egală măsură, tranchilizant, poezia aceasta reprezintă expresia unei stări a crizei. Sfânta copilărie a ființei și poemele sale sacralizante lasă loc *conștiinței de text*, ce implică necesitatea unor îndelungi procese de explicitare interioară. Poezia ca asumare a unui act riscat implică spaima ascetului în fața deschiderii nemărginite a cunoașterii de sine și de lume („cândva eram o deltă/ acuma-s estuar") și strigătul în pustiu al încleștării disperate cu uneltele inefabile ale limbajului („nu știu – am mutra celui biciuit de propoziții șfichiuitoare – nu știu ce să fac cu o metaforă/ pe care am primit-o în dar de la o seară ca un geam de seră" – *Coaja zilei*). Refugiul într-un naturalism al cotidianului, „printre cești pline cu zaț și chiștoace/ legume devitalizate pahare și farfurii unse", mărturisește despre criza *post-ardere* a ființei în luptă cu Verbul, despre ieșirea din starea de grație când, descoperind „coaja zilei", „caii nopții se prăbușesc în galop/ dincolo de marginea mesei".

Structurile eufonice, mereu prezente (uneori prin chiar simpla repetiție a termenilor: „bat cucuvăile,/ bat câinii/ bat puștile,/ bat clopotele" – *Simfonia concretă*), dau seamă nu atât de obsesiile simboliste ale eului liric, cât de o tentativă agresivă de control asupra limbajului, de stăpânire a acestuia, de organizare a sa „în triunghiul unui chip" (*Încercare de baladă*). Învingătorul rămâne însă mereu indecis. Proliferarea limbajului în structuri aleatorii, închipuind variațiuni pe teme precum *Târguri, piețe, oboare*, de pildă, aduce un aer suprarealist și o notă de certă subordonare a eului față de Logosul suveran. Singura salvare într-o poetică destabilizantă a „trocului" pare a fi ironia. Gestul detașat, luarea în râs, pune distanță între ființă și limbajul cotropitor, și afirmă, cu ușurată bucurie, independența primeia („ofer poeme ironico-sarcastice/ contra sentimente și atitudini din cele mai drastice"). Nu-i de mirare, deci, că într-o astfel de zonă poetică textualismul e în floare. Sunt

Scanned with OKEN Scanner

citate frecvent versuri, sintagme, formule, chiar structuri ale imaginarului (o excelentă recuperare a modelului eminescian se întâmplă de exemplu în *Poetul şi muzica sa*). Intertextul este omniprezent, nu doar ca o modalitate de acreditare a noului produs textual, ci ca o integrare asumată într-o dialectică a faptului literar – o viziune globalizantă aşadar, sincretică, asupra literaturii ca *sistem* şi *sursă*. Printr-o intuiţie deloc surprinzătoare, poetul construieşte însă, dincolo de valul de imagini-efemeride născute din „rămăşiţele zilei", o nouă formulă a toposului – *urbanul*. Marea poezie s-a construit întotdeauna prin configurarea, printre altele, a unui spaţiu cu valoare referenţială. Este adevărat că urbanul se constituie ca un motiv predilect al poeziei optzeciste; acest urban însă, al poetului din *Orăşelul*, capătă valoare unică şi autentică prin faptul de a fi fost investit cu o serie de conotaţii subiective ce-l transfigurează: din reproducere/fotografie a unui loc real, el devine pretext pentru a desemna un cadru în care se desfăşoară tribulaţiile conştiinţei creatoare („orăşelul înghite indiferent/ aceleaşi felii de drum/ unse cu paşii Lui/.../ doi negustori joacă ping-pong/ în magazia de lemne/ cu iluziile Lui// mă văd certat pentru imobilitate/ şi lipsă de combativitate/ în timp ce îmi trage cu ochiul o stea"). Imaginea înstrăinării, punctată se simboluri precum ceaţa, ciobul sau vocea falsă desemnează ipostaza fiinţei ruptă de lume, alienată, rătăcind printre lucruri şi sentimente în speranţa *întâlnirii cu sine*, un sine tragic şi mereu „mai îndepărtat ca ascetul de ororile sângelui" (*Întâlnire*).

Astfel de crize ale fiinţei sunt descrise aşadar printr-o poetică a urbanului şi cotidianului, în care nuanţele transcendente se lasă greu descoperite, mai degrabă ghicite. Refugiul în ritualurile domestice, desemnând o zonă a umanului frust, trimit înspre o nuanţă de arhaicitate a imaginarului, înspre o tentativă de soluţionare a crizei prin recuperarea modelului arhetipal al existenţei. În virtutea unui atare model, finalul zilei cuprinde o invocaţie către divinitate („veni şi seara-/ „lasă-mi Doamne zăbava/.../ şi pogoară peste mine pacea primei ninsori" – *Călătorul şi/ în sinea sa*). O poetică a cotidianului cuprinde însă şi dimensiunea umorului grotesc, precum şi implicarea în social. Esopismul dizident al unei mai timpurii etape de creaţie este înlocuit printr-unul strict estetic, fundamentat pe procedee ţinând de metaforism şi încifrare, în baza unui cod cultural. Între „observaţii la istoria maturizării zâmbetului" şi „piaţa româno-arabo-slavo-greco-turcească", poemul de problematică socială evoluează la Mircea Petean cu dezinvoltura ce vine din acurateţea observaţiei şi libertatea spiritului. Limbajul poetic (foarte „liberal") se adaugă

Scanned with OKEN Scanner

şi completează în chip necesar temele cotidianului, configurând un imaginar cu tuşe îngroşate, şarjate şi nu în ultimul rând („asta-i ironie?/ ăsta-i sarcasm?/ ăsta-i umor?") problematizante.

Mostră a limbajului esopic este şi imaginea poetică ce propune un transfer dintr-o ordine a realului, naturalistă, într-una a eticului. În *Urechelniţa*, numita insectă şi povestea despre ea devin o parabolă a ieşirii din normalitate şi a agresiunii. Totul stă sub semnul terorii – o teroare autentică, personalizată, despre care eul liric mărturiseşte cu înfiorare: „spornicul vierme" devine o hidră mitologică, o făptură fabuloasă, căci, cu cele „o mie de picioruşe", ea este „rod al împerechierii cucuvăii cu şarpele/ zeu al tenebrelor din putregaiuri/ fiori galbeni cu antene de fluture şi coadă de coropişniţă". Masca limbajului e menită să acopere de fapt o altă „hidră" şi un alt fel de rapt. El, poemul, trimite transparent înspre un discurs al epocii, persistent şi compromis, care, precum urechelniţa, „ţi se urcă pe trup/ îţi intră-n ureche/ şi-ţi roade auzul". Opus cuvântului compromis, aservit, este cuvântul blestem ce vine să refacă tăcerea iniţială prin reducerea la zero a lumii. Umanul este menit „în cuib de şerpi în hrană de paing/ şi-n labirint de urechelniţe să se prefacă", iar vocea tace, se retrage „în teritoriile de dincolo de munte" şi într-un timp al „serii celui plecat/ cu marginea altui hotar înainte" (*Arşiţă*).

Deloc străină de un expresionism de nuanţă blagiană, poezia lui Mircea Petean se alcătuieşte pe dimensiunile pure ale sentimentului de *a fi pe lume* al subiectului liric. Cufundarea în esenţele ei, până la grundurile pe care se aşează temeliile universului, mărturiseşte despre nevoia eului de a se supune integrării, despre o obsesie a „fiinţării în tot" prin intermediul verbului poetic. Acesta configurează imagini ale acvaticului ca leagăn al lumii – un acvatic dens, retractil, într-un timp al nămiezii, când „râul coborâse în matcă încet/ încet ca-n propria raclă" – *Cântec de muncă*). Din inima sa răsare cuvântul, căci „e un mod de a vorbi din adâncul apelor/ această progresivă dispariţie/ .../ paşii ţi-i fură o ruină pură/ umbra ta – alături de umbra câinelui –/ prin văi cu salcâmi japonezi se preumblă". Între timp, eul poetic, lichefiat, evadat din propriile-i graniţe, se depune „peste lucruri cumva/ ca pleoapele peste orbite goale" (*Iarnă lungă*). E un model al cunoaşterii acesta, dublat, prin motivul călătoriei, de un model al evaziunii. El determină o împărţire în două a lumii, între *cotidian* (ca „vis al fiinţei", mai degrabă neplăcut, angoasant) şi *real* (ca spaţiu dorit al fiinţării integrale). Călătoria are implicaţii şi în organizarea discursului poetic, ce se desfăşoară adesea conform unei structuri (fals) dialogale. Ea presupune trei actanţi: vocea lirică – un *eu* implicit,

Scanned with OKEN Scanner

interlocutorul –, un *tu* explicit şi prietenul acestora, „călătorul" de profesie, pe seama căruia sunt puse meditaţiile asupra „beneficiilor depărtării" (*Epistolă falsă*) şi care reprezintă, în fond, o mască a eului liric (în *Triada empirică*, „*eu* locuieşte în teritoriile de dincoace de munte", *el* – prietenul meu călătorul/ .../ hălăduieşte prin teritoriilede dincolo de munte", iar „*tu*/ pare a fi dincoace/ când de fapt e dincolo/ .../ rosteşte adevărul cu aerul că minte/ şi minciuna cu aerul că spune adevărul" şi „creşte ca-n somn amintirea celui plecat/ .../ cu care se identifică adesea").

Forţând controlul supra limbajului, seria haik-urilor lui Mircea Petean propune o poetică (paradisiacă) a infinitezimalului. Formal şi conceptual, haiku-ul reprezintă esenţa esenţelor poetice. În „însemnările" despre haiku, poetul glosează metaforic asupra caracterului de „linişte redusă la tăcere" al speciei, care este aşadar nu numai o schemă poetică având rigorile sale de dimensiune şi formă, ci un mod de a exista textual, a cărui formulă concentrată desemnează o piatră de încercare pentru imaginaţia şi talentul liric. Constituindu-se ca o spectaculoasă teorie a haiku-ului, la frontiera dintre demersul critic şi cel poetic, pomenitele însemnări din deschiderea volumului mărturisesc din nou despre constanta obsesie a lumii şi a transcenderii la Mircea Petean. El îşi găseşte în filosofia speciei născută în spaţiul asiatic conceptul şi metoda aşteptate. Între „liniştea mundană" şi „tăcerea metafizică", prima – plină de zarva lumii", cea din urmă – de „vuetul din primordii", eul are revelaţia „misterului dialecticii gol-plin", a „eternei deveniri: yin-yang". Cosmicitatea viziunii nu este împiedecată de tehnica detaliului extrem (şi semnificativ). Dacă speculaţia metafizică a Occidentului desemnează principiul divin ca semn tutelar al lumii, modelul oriental parcurge calea invers. Meditaţia se îndreaptă asupra „fărâmelor" lumii, sfârşind prin a recunoaşte în acestea justificări ale ordinii universului. O ordine supracategorială, deci divină. „Creativitatea lumii" ca invazie mistică a lucrurilor („e destul a lăsa, pentru o clipă, să vorbească lucrurile prin gura ta: a fi tăcerea prin care lucrurile îşi afirmă prezenţa") desemnează haiku-ul ca forma de limbaj ce corespunde unei atari filosofii. Definiţia din „însemnări", prin care „haiku" devine sinonim cu „redescoperirea surselor poeziei: puterea de a vibra în faţa celor mai umile, banale şi derizorii înfăţişări ale lumii", trimite în chip izbitor la demersurile romanticilor în căutarea *limbii perfecte*, adamice, care conţine încă sensul şi semnul divin. „Darul de a mânui cuvintele ca şi când acum ar fi rostite pentru întâia oară" mărturiseşte despre o obsesie a limbajului care des-coperă şi stăpâneşte,

Scanned with OKEN Scanner

a Verbului care nu se rosteşte, ci se „în-fiinţează", „efemer ca respiraţia şi fundamental ca aceasta".

Ochiul ce priveşte se transformă într-o oglindă a lumii. Observaţia acută transformă scenele de detaliu în imagini-efigie ale „fiinţei-*faber*". Centrul universului se deplasează „între spinii măcieşului" unde „şi-a făcut cuib/ o pereche de prigorii". Modalitatea contemplativă este dublată de o dispoziţie problematizantă („zăpada – oare/ fructul cărei nelegiuiri/ e"), ce investeşte transcendenţă în fenomenul din natură. Eterica aluzie la celebrele hierogamii pare a fi ghicită doar citind un atare vers cu gândul la divinul alb al Ledei din tabloul leonardesc. Atmosfera diluviană din ciclul „ploilor" depăşeşte însă strictul *imn al elementului*, în sensul configurării unei *cântări a elementarului*, ce presupune o împreunare a formelor lumii („dâre de ploaie/ înscrise-n var"). Ele se cer cunoscute, printr-o „invitation au voyage" – o călătorie fără sfârşit aceasta, căci despre *uitare* vorbeşte ciclul zăpezilor („azi-nopate/ zăpada ne-a astupat urmele –/ încă un dosar clasat"), ca şi despre crepusculul fiinţei („în autobuz/ un obraz cu pielea creponată –/ ravagiile iernii"). Puse deci, în chip fundamental, sub semnul elementarului care configurează universul uman, printr-o subtilă reformulare a mitului creaţiei („casă la munte/ între cărămizi ploaia/ în chip de mortar"), poemele devin vehiculul ideal pentru o meditaţie asupra condiţiei poetului, „delir controlat/ de un poet cu clondir –/ apă de ploaie", şi a poeziei :„da o poezie/ ferită de zgomot/ şi de-ngâmfare".

Scanned with OKEN Scanner

Addenda

TEXTUL CA OBIECT IMPERSONALIZAT

Nostalgia regăsirii trunchiului comun al artei, religiei şi ştiinţei generează un simţ al istoriei, care e un simţ al „atemporalului şi al temporalului totodată şi, de asemenea, al temporalului şi al atemporalului în unitatea lor."[1] Această nostalgie evocă în subsidiar drama unei rupturi de ordinea firească a lucrurilor şi căderea „în temporalitate, în schimbare, în conştiinţa de sine a prezentului."[2] Desacralizarea timpului şi, o dată cu acest proces, trecerea la credinţa într-o artă a tranzitoriului şi a imanenţei „ale cărei principale valori sunt schimbarea" devin surse de valoare ale culturii moderne antagonice. Astfel că, pe de-o parte, ea adânceşte această ruptură prin interesul acut pentru prezent şi nemijlocirea sa, iar pe de altă parte caută să împiedice, prin efort integrator, recuperator, adâncirea dualismelor născute în sânul ei.

Apariţia Epistemei moderne e prefigurată în Evul Mediu, mai întâi prin desacralizarea actului cognitiv, datorită unei puternice reveniri a spiritului aristotelic în scolastică, iar apoi prin insistenţa asupra categoriei temporale, care, o dată desacralizată, căzută din ipostaza timpului liturgic, devine timp măsurabil. Modernismul se recunoaşte în opera lui T. S. Eliot prin travaliul recuperator al unei tradiţii şi a valorilor sale, o tradiţie văzută nu în succesiunea momentelor constitutive, ci „ca ordine simultană"[3], ca şi coprezenţă a conştiinţei propriei contemporaneităţi. Dar această necesară conformare şi integrare în spiritul tradiţiei nu este unilaterală. Artistul ţine seama de trecut, iar trecutul este la rândul lui remodelat de către opera acestuia: „Ceea ce se întâmplă când e creată o operă nouă e ceva ce se întâmplă simultan tuturor operelor ce au precedat-o. Momentele existente alcătuiesc împreună o ordine ideală, care e modificată prin apariţia unei opere noi... Înainte de apariţia

---

[1] T. S. Eliot, *Eseuri*, Ed. Univers, Bucureşti, 1974, p. 22.

[2] Cf. Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1995, p. 19.

[3] T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

noii opere, ordinea existentă este completă; iar pentru ca ordinea să subziste şi după apariţia a ceva nou, este necesar ca *întreaga* ordine existentă să sufere o schimbare, cât de mică; şi astfel relaţiile, propoziţiile, valorile fiecărei opere de artă faţă de întregul unei literaturi sunt revizuite; tocmai în aceasta constă concordanţa dintre vechi şi nou."[4]

Reflectând la un atare tip de text, atât de „uşor de citit" (T. S. Eliot manifestă nu o dată preferinţa pentru acest gen de scriitură, admirându-l la Dante ori la poeţii metafizici englezi şi spanioli şi folosindu-l adesea în poeme şi eseuri), nu va mira faptul că, citind *Cvartetele*, întâlnim adesea trimiteri directe sau implicite la texte ale literaturii universale. Sunt prezente aici de la scrierile Vechiului şi Noului Testament şi până la *Divina comedie*, la mimesis-ul platonic sau la *concetto*-ul manierist, la mistica apofatică a lui Lao Tse, Dionisie Areopagitul sau Meister Eckhardt, la metafizica renunţării din Bhagavad-Gita, la ficţiunile lui Lewis Caroll, *Through the Looking Glass* şi *Alice in Wonderland*, la universul ermetic mallarméean ori la cel baudelairian al purificării prin damnare. Meditaţia la care incită cvartetele, în registru polifonic, uneşte într-o temă comună (aceea a mântuirii şi a ieşirii din condiţionările temporale) călătoria prin sanctuarul spiritului omenesc. Lecţia oferită de cvartete este construită pe coordonatele ontologicului: oricare dintre veritabilele opere literare, plastice sau muzicale, oricare act de adevărată credinţă, constituie praguri de accedere la „punctul fix al lumii rotitoare": „Dacă ai veni pe aici,/ Pe orice drum, pornind de orişiunde/ La orice ceas sau în orice anotimp,/ Ar fi mereu totuna; ar trebui să te lepezi/ De sens şi concept. Nu te afli aici ca să verifici,/ Ca să te instruieşti, sau să-ţi astâmperi curiozitatea/ Sau să-ntocmeşti rapoarte. Aici te afli ca să-ngenunchezi/ Unde rugăciunea a avut putere. Şi rugăciunea e mai mult/ Decât o rânduire de cuvinte, ocupaţia conştientă/ A unităţii rugătoare, sau sunetul vocii rugându-se." (*Little Gidding*, I).

O primă lectură a celor *Patru cvartete* este în măsură să descopere înrudiri de fond ale structurii poemelor cu o structură de tip muzical. Titlul indică fără echivoc această afinitate, afirmată de autor în unul dintre eseurile sale: „Poezia se pretează uneori la ceva care seamăn cu dezvoltarea unei teme de către diferite grupuri de instrumente; există într-o poezie posibilităţi de tranziţie comparabile cu diferitele mişcări ale unei simfonii sau ale unui cvartet; există posibilităţi de a da conţinutului forma de contrapunct"[5]. E de

[4] *Ibidem*, p. 23.
[5] *Ibidem*, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

remarcat faptul că structura muzicală a poemelor este una în care recurența imaginilor respectă simetrii minuțioase. Interesul lui T. S. Eliot pentru travaliul lucid pe care îl presupune elaborarea unui poem, față de actul compoziției ca prilej de autoanaliză, este unul constant, exprimat implicit de-a lungul majorității eseurilor sale și explicitat în *De la Poe la Valéry*[6]. Dar simetria repetării unor cuvinte-temă ori a cadențelor ce țin de melodicitatea proprie versului englez nu apare doar ca mostră de virtuozitate tehnică, ci face dovada unei muzicalități aferente semnificației: „O poezie muzicală este o poezie care are atât o structură muzicală sonoră, cât și o structură muzicală a înțelesurilor secundare ale cuvintelor din care ea este alcătuită. Aceste structuri constituie o unitate indisolubilă... Muzicalitatea poetică nu rezidă în muzicalitatea unui vers sau a altuia, ci în ansamblul operei."[7] Această din urmă observație explică de ce lectura sau analiza izolată a unui cvartet este inoperantă, chiar dacă semnificația fiecăruia în parte pare completă și suficientă. Lectura integrală a poemelor va oferi cheia spre o înțelegere mai adâncă a lor. Nu pe secvențe însumate, adiționate, ca în gândirea de tip discursiv, ci sensul va fi unul ce transcende secvențialitatea și capătă marca unității sintetice, în accepțiune kantiană. Sensul, aflat în preajma paradoxului, a cunoașterii participative, admite, alături de ipostaza fanică a cunoașterii, și o ipostază paralogică. Aceste teme izolate, care constituie punctele de emisie în articularea sensului de adâncime, sunt focalizate în primul rând în dubla imagine a timpului: timpul „bun", vindecător, care anulează distincția trecut-prezent-viitor, timpul dansului în „punctul fix al lumii rotitoare", și care se opune timpului bolnav, al „ofilirii", „ridicol sterpul timp mohorât/ Întinzându-se înainte și după."

Alături de timp, motivele cele mai frecvent întâlnite sunt trandafirul („grădina de trandafiri"), dansul, copacul (osia, tisa), copiii (ousiile neintrate în manifestare), aleea (drumul, calea), noaptea, variantă a căii apofatice de căutare a întunericului dumnezeiesc. Ea e conotată pozitiv în varianta nopții „golind ascetic senzualitatea", ori a întunericului „lăuntric", ca una dintre „căi", amintind de „noaptea obscură a sufletului" din Juan de la Cruz. Alteori simbolul e bezna: „Spus-am sufletului meu, fii liniștit și lasă bezna să vină asupră-ți/ Și va fi întunecimea Domnului." (*East Coker*, III). Imagini ale spațiului în descompunere formulează orașul, „strada slută", „asfaltul... gol de orice sunet" (*Little Gidding*, II), ori „uscatul bazin, beton uscat, ghizd

[6] *Ibidem*, p. 385.
[7] *Ibidem*, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

înnegrit" (*Burnt Norton*, I), „neguroasele coline ale Londrei", „lumea hămesită pe drumurile ei metalice" (*Burnt Norton*, III), „pădurea întunecată, prin hățișuri... amenințat de monștri, de năluci", „pământul-spital". Spații ale trecerii compun praguri: „coridorul pe care n-am luat-o", „ușa pe care nicicând n-am deschis-o/ În grădina trandafirilor" (*Burnt Norton*, II), tunelul în care „metroul oprește prea mult între stații", purgatoriul, „cămașa groaznică de jar" (*Little Gidding*, IV).

Arta, ca utopie a recentrării timpului și a epifaniilor sale, rămâne în accepțiunea lui T. S. Eliot singura în măsură să salveze spiritul pierdut în meandrele istoriei. Tipar de clipe atemporale, ea împiedică travaliul de clasificare atomistă, făcând din orice text un cuvânt al unei unice Cărți.

Dificultatea stabilirii axiologice a naturii textului lui Eliot este o realitate cu care demersul critic încă mai continuă să se confrunte. Integrat, după unele voci critice (Elisabeth Lewell) unei poetici a nonsensului, după altele (F. R. Leavis și aceeași Elisabeth Lewell) sensibilității creștine și poeziei religioase, acuzat de whitmanianism și inegalitate (Donald Davie) și resimțit ca romantic implicit în formulă neoclasică (Ștefan Stoenescu), T. S. Eliot își descrie, probabil cel mai exact, propriile obsesii scripturale apelând la eseul metatextual. Acest demers îl înscrie ferm, dincolo de calitatea de poet, în istoria textului critic european prin cel puțin două elemente fundamentale: în primul rând redefinirea, în structură dinamică, a conceptului de *tradiție*. Aceasta e văzută ca și corpus integrativ al tuturor textelor majore produse, independent de limbă și arie, corpus ce suferă dislocări și reordonări în momentul apariției oricărui nou produs artistic major (teorie prezentată în eseul din 1919, *Tradiție și talent personal*). În al doilea rând, Eliot definește conceptul de „corelativ obiectiv", superficial înțeles de Rene Wellek ca fiind structura simbolică a operei de artă. Conceptul desemnează, conform accepțiunii date de însuși autorul, un sistem de corpuri de rezonanță, concrete și obiective, ce ipostaziază în text enegetica subtilă a fluxului liric.

În ceea ce privește discursul poetic al lui T. S. Eliot, climaxul unanim recunoscut al acestuia este reprezentat de volumul *Patru cvartete*. Cartea cuprinde poeme scrise între anii 1935 și 1942 și e o capodoperă structurală ce face legătura între creația poetică a autorului și perspectiva critică, teoretică, asupra poeziei în genere.

Volumul descinde direct din modalitatea definirii după principii dinamice a tradiției. Textul poetic din *Patru cvartete* debutează explicit ca model de „intertextualizare", de inserare în propria istorie genetică a valorii nou create,

Scanned with OKEN Scanner

de actualizare dinamică, operativă, a ceea ce s-ar putea numi „istoria textuală" a culturii umane. Cele două motto-uri din Heraclit, puse în fruntea primului dintre cvartete, *Burnt Norton*, sunt nu doar aplicabile, ca structură ideatică, întregului text al cvartetelor, ci fac parte formal din acesta. Primele enunțuri din deschiderea poemului, mai exact a „mișcării I, anunță deja una dintre obsesiile majore ale volumului. E vorba despre temporalitate ca și continuum, proces fluctuant ce implică o „re-capturare" a trecutului și o chemare a viitorului. Se configurează astfel paradoxul unui suspendat prezent etern, punct și linie deopotrivă, „the still point", în care „orice timp este veșnic prezent".

Dată fiind identitatea heraclitiană între „drumul în sus și drumul în jos", în baza căreia se imaginează un spațiu agravitațional, mișcarea conștiinței va fi, în consecință, una ratată („de-a lungul coridorului pe care n-am luat-o/ Spre ușa pe care nicicând n-am deschis-o"). Este semnalată aici o re-creare prin „ecouri" (zvon de pași [...] de-a lungul coridorului") a conceptului de „eternitate", desemnând un spațiu „atins" de semnificațiile rozei dantești, multiplicată prin însumare („grădina trandafirilor"). Acest topos e predispus duplicatului, răsfrângerii („în bazin"), tinzând așadar către formula unui spațiu secund, ce nu poate fi decât unul al discursului, al cuvântului înțeles ca Logos heraclitian proiectat prin oglinda lui Lewis Carroll. Recapitularea conciliatorie din secțiunea a treia a primei „mișcări", în structură de sonată, se realizează prin registrul verbal. Timpul prezent al verbelor enunțului substituie incertitudinea dubitativelor „poate" și „dacă" din secvențele inițiale.

Sofistica pasajului liric din a doua secțiune capătă formă și nuanță mallarméeană. Imaginarul de tentă simbolistă („pe osii tunet și rubin") al hipotextului este însă recentrat. Antitetic și întrucâtva baudelairian, el constituie, din „safire și-usturoi în mâl/ Pe osia-nglodată-uscate", o metaforă a dansului „în puntul fix al lumii rotitoare". Se petrece, în fond, o dezafectare a simbolului dansului, de vreme ce dansul, periculoasă imagine vie și corporală, este constrâns de o căutată (și cultivată) inhibiție față de mișcarea liberă. Ascetismul eului poetic duce la un paradox constant al negării de sine. Aceasta se repercutează, în chip similar, și asupra formulei temporalității ca și continuum. Suficientă sieși (căci rotundă), ea devine sieși unic inamic („Numai prin timp timpul e cucerit").

Hugh Kenner[8] descifrează în structura secțiunilor III ale cvartetelor o diagramă aproape matematică. Doi trermeni sunt în primă instanță opuși (de

[8] În *A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, London, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

pildă „viață" versus „moarte", „început" versus „sfârșit" etc.), pentru a fi, în a doua etapă, fals reconciliați într-un al treilea termen și, în a treia etapă, „real" reconciliați într-un al patrulea termen, care este obligatoriu o concepție metafizică. În secțiunea a treia din *Burnt Norton* lumina și întunericul sunt întrețesute („nici zi [...] nici întuneric") într-o reconciliere parodică a „pâlpâirii" tulburi, „pe fețele trase și bântuite de timp/ Din buimăceală smulse în buimăceală", din crepusculul londonez, pentru a fi cu adevărat reconciliate, paradoxal, în metafizicul „întuneric lăuntric. Cadrele unui astfel de traseu meditativ împrumută tușe din Juan de la Cruz: „Uscare a lumii simțurilor,/ Alungare a lumii închipuirii,/ Neputință a lumii spiritului". Ades invocata sensibilitate creștină a lui Eliot, aproximând mai îndeaproape regimul discursiv al unui poet intelectual, duce lă apariția unei teme creștine ce poate fi identificată destul de clar în secțiunea a patra. Sorin Mărculescu desemnează o tratare emblematică a simbolurilor creștine fundamentale în secțiunile IV ale fiecărui cvartet[9]. Imaginarul se sprijină atunci pe metafora lui Dumnezeu-tatăl, motor imobil al lumii („după ce aripa pescarului regal al luminii arzând/ la lumină-i răspunde, și tace, lumina e nemișcată din veci [...] în punctul fix al lumii rotitoare").

Mutația de limbaj din cadrul ultimei secțiuni a primului cvartet trimite în chip evident către un stil conversațional și către o retorică a familiarului. Căutarea limbajului simplu și pur, împreună cu intelectualismul și maniera dezvoltării la maximum a unei idei (metafore) desemnează, în acest segment descendența directă a textului lui T. S. Eliot din poeții metafizici englezi de la sfârșitul epocii elisabetane Scriitura lor este analizată, în chiar termenii pomeniți, de către însuși autorul, în *Poeții metafizici*, din 1921. Finalul oracular reia obsesiile întregului poem și, de fapt, ale întregului ciclu. Rezultă o sinteză de nuanță din nou livrescă și care face trimiteri la Juan de la Cruz, prin „icoana celor zece trepte. Imaginile construiesc o structură verticală și dinamică a peisajului („În plin zbor al pulberii/ se înalță râsu-ascuns/ Al copiilor din frunziș"), precum în barbianul joc secund.

În cel de-al doilea cvartet, *East Coker*, obsesia temporalității revine agresiv, printr-o aparentă trădare a ideii de continuum. Imaginea reiterată a devastării ca efect al curgerii și apariția unui material lexical ce desemnează o sferă semantică a stingerii sparg senzația de simultaneitate și îi substituie ideea de direcție. Regimul „personal" al textului („În început îmi e sfârșitul")

[9] Vezi *Notă introductivă* la volumul T. S. Eliot, *Patru cvartete*, Ed. Univers, București, 1971, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

trimite toruşi la ideea unei conservări a structurii, sub semnul lui „acum" ce ascunde „sub stor de crengi" traseul unui „drum adânc", apofantic. Dansul ca acţiune (în fapt, ca re-acţiune la imobilitate) devine simbolul unui ritual de iniţiere în alteritate. Prin urmare, poemul vorbeşte despre o „căsătorie preamărită şi cuprinzătoare taină", operând cu juxtapuneri în genul poeţilor metafizici. Ni se descoperă astfel unica modalitate de percepţie de sine într-un spaţiu vidat, agravitaţional. Marca alterităţii apare, la nivelul formal al textului, prin structura de binom antinomic şi parodic a celei de-a doua secţiuni. Tentaţia ludicului, cu trimitere directă către o turmentată postmodernitate, naşte structuri insolite de tipul metaforă-antimetaforă, logos-metalogos. Prin cel din urmă se instituie un control riguros asupra cuvântului, subsumat analizei critice imediate şi desemnând aceeaşi fobie a mişcării libere pe care o puteam descoperi şi în ipostaza dansului constrâns. Dacă imaginarul poetic din *Burnt Norton* desemna în primul rând o anume anvergură a spaţiului construit, în cel de-al doilea cvartet ipostaza fundamentală este aceea a fiinţei într-o poză contemplativă, în aşteptarea mântuirii de timpul istoric şi, în egală măsură, de sine. În a doua secţiune Eliot se apropie şi mai mult de spaţiul creştin, prin ideea conform căreia cunoaşterea nu se justifică decât ca „smerenie" („umilinţă", în textul englez original), căci singură „smerenia e nesfârşită". Aspiraţia către totalitate, centrată în primul cvartet pe ideea continuum-ului temporal, va fi nuanţată aici prin semne ale extincţiei („Casele toate sub mare s-au dus/ Toţi sub gorgan s-au dus dănţuitorii"). Poemul alunecă astfel înspre sensul unei purificatoare izolări de lumină, de mişcare şi mai ales de „posesie", şi uită istoria realului în favoarea unui (din nou, acelaşi) timp al spaţiului-construct, de dincolo de faţa oglinzii, de „sub mare".

Diagrama în trei secvenţe a secţiunii a treia păstrează antinomiile iniţiale (întuneric-lumină, nemişcare-dans), conciliate aparent în agonia morţii şi naşterii. Parodic şi shakespearean la început („La fel când la teatru/ Se sting luminile pentru schimbarea decorului [...] Şi ştiu că dealurile şi pomii, panorama din depărtare/ Şi impunătoarea faţadă, toate sunt rostogolite afară"), dramatic şi monoteist mai apoi, prin împrumuturile din Sfântul Ioan al Crucii („Dar credinţa şi iubirea şi nădejdea sunt cuprinse toate-n aşteptare"), fragmentul cristalizează în final o reală conciliere. Ea se naşte din contrazicerea cu sine a vocii auctoriale, prin repetiţie, într-o formulă ce trimite înspre paradoxele sofisticii asiatice („Şi ceea ce nu ştii e singurul lucru pe care-l ştii/ Şi ceea ce ai e ceea ce nu ai / Şi unde eşti e acolo unde nu eşti"). Imaginea cristică,

Scanned with OKEN Scanner

celebrând o formă a aşteptării mântuirii, este dublată de o mistică a putridului, a „febrei", a cărei cheie unică este „arta" şi numai arta. Miracolul împărtăşirii, subliniat prin simbolul rozei dantești, rămâne totuşi insuficient pentru conştiința poetică. Subiectul e marcat traumatic de izolarea contemplativă. Soluția vine din nou dintr-o mutație de limbaj, în secțiunea a cincea, în sensul unei maniere conversaționiste de discurs, ca formă de control asupra logosului. Apare din nou tema cunoaşterii, prin fiinţarea *în timp* (la discreția „impreciziei simțirii") şi *în afara timpului*, prin reiterare (căci „e numai lupta de-a recâştiga ce s-a pierdut/ Şi s-a găsit şi iar s-a pierdut"). Textul propune aici soluția ontologică a aceluiaşi suspendat prezent continuu al tentativei, al încercării: „Pentru noi, e doar încercarea. Restul nu ne priveşte". Oracolul final reconstituie simbolurile generice ale textului ca întreg: crepusculul („seara"), timpul amintirii, ca timp „în afara timpului" („albumul cu fotografii"), spațiul artefact, anistoric şi agravitațional („aici şi acum nu mai contează"), textul („tabloul"), suspendarea în vid a ființei („În sfârşit îmi e începutul").

Al treilea cvartet, *The Dry Salvages*, anunță o poziție oarecum aparte în contextul celor patru mari segmente ale ciclului. După obsesia copleşitoare a totalității şi după imaginea pasivității izolaționiste, aici se instituie de la început un model activ în tonalități whitmaniene („fluviul-zeu", „podul uitării"). Spre deosebire însă de poetul american, ingineria modernității este la Eliot subordonată naturalului, în concurență şi dizarmonie cu acesta. Ceea ce Eliot are în plus față de Whitman sau Emerson este viziunea Răului. Lipsa ei face (după Yeats) ca cei din urmă să pară superficiali sau, am spune, mai puțin dramatici. Acest tip de subordonare, dublat de un limbaj al cotidianului, va duce până la o posibilă receptare a cvartetului *The Dry Slavages* ca text eminamente parodic. Detaliind comparația cu textul whitmanian prin interpretarea simbolurilor temporalității, diferența esențială dintre cei doi poeți se vădeşte a fi legată de percepția direcției. Timpul, în textul americanului, se întinde liniar şi infinit înainte, către un viitor perfect, în care posesia unui „real mai bun decât cel prezent" aşteaptă maturizarea spiritului uman. Sentimentul direcției la T.S. Eliot este unul iluzoriu. Timpul este un prezent etern, el nu posedă decât ceea ce există în imperiul lui *acum*, în care singura formă posibilă de posesie este similară deposedării. Un timp care „stă în loc" şi „n-are sfârşit", timpul „hulei din adânc".

Modelul de acțiune propus este cel al *facerii*, întrucât „propriu-ne trecut e-ascuns de curenții făptuirii". E o făptuire prin cuvânt primul pas înspre Logosul integrator ce va reprezenta climaxul sintezei din finalul volumului.

Scanned with OKEN Scanner

Un Logos apofantic („rugăciunea" către „catastrofala vestire", către „cea de pe urmă vestire", către „Buna-Vestire"), prin „însumare finală" şi „supremă istovire". Motivul pescarului (fiinţă în ipostaza rătăcitoare) şi cel al mării (oglindă dinamică, spaţiu tranzitoriu) pregătesc apariţia imaginii Fecioarei, din secţiunea a patra.

Dacă punem segmentul *The Dry Salvages* sub semnul global al parodicului, secţiunea a treia se detaşează ca atipică. Binomul antinomic din incipit (heraclitianul vers „Drumul în sus e drumul în jos, drumul înainte e drumul înapoi") îşi găseşte o falsă reconciliere (timpul nu e vindecător, căci fiinţa, prin acţiune, s-a condamnat la o perpetuă plecare) şi structura discursului rămâne prizonieră în acest punct, fără a ajunge la a treia etapă, a realei reconcilieri. Mutaţia de la mit la simbol creştin corespunde trecerii de la secţiunea a treia, cu largi referenţe la *Bhagavad-Gita*, către secţiunea a patra a poemului. Textul se transformă aici într-o rugă-incantaţie către Fecioară, ca supremă intercesoare, prin care fiinţa este mântuită în faţa lui Christ. Finalul poemului marchează determinarea „punctului fix al lumii rotitoare", prin intersectarea coordonatelor unui timp „al sfântului" („dăruit şi luat de-a lungul unei morţi de-o viaţă întru iubire") şi ale rugii-faptă, căci „muzica tu eşti cât dăinuie muzica" – expresie a duratei de tip bergsonian.

Prefigurată în secţiunea a doua din *Burnt Norton* („Ce-are de gând, târziu, Noiembrie/ Cu tulburarea primăverii"), imaginea unui microcosm vitalist, prizonier într-un tărâm verlainian al amorţirii („Primăvara-n miezul iernii e-un element de sine stătător") e o apariţie firească. În debutul celui de-al patrulea cvartet, *Little Gidding*, ea formulează ideea, deja afirmată mai înainte, a spargerii frontierelor („un anotimp etern [...] deşi muiat catre crepuscul", „între topire şi îngheţ"). Ca urmare, seriile paradigmatice se suprapun, grădina de roze din Wonderland devine, prin însumare, roza „paradiso", care ajunge la rândul ei „floare efemeră de zăpadă". Ideea perisabilităţii absolute, dublată de simbolul morţii elementelor primordiale – pământ, apă, aer, foc – formulează imaginea unui drum purgatorial. El semnifică însă şi pragul de acces către eternitate. Simbolurile textuale ale mortificării, precum „hulubul negru, cu zbătută limbă", pregătesc întâlnirea cu năluca „maestru/ Ştiut cândva, uitat, abia ghicit/ Unul şi mulţi". Lor le urmează o succesiune de referinţe istorice, care culminează cu figura lui Milton. Discursul reia, în secţiunea a treia, structura în trei etape: binom antinomic (ataşament – detaşare), reconciliere parodică („indiferenţa"), reală reconciliere („iubirea"). A patra mişcare a poemului încheie seria

Scanned with OKEN Scanner

emblematică a figurilor creştine prin imaginea „hulubului" (Sfântul Duh, purtător al iubirii). Secţiunea a cincea, finală, reia temele fundamentale ale întregului ciclu şi face posibilă o viziune globală asupra clasicităţii textului poetic eliotian. Aceasta e definită de structura triptică *realitate discontinuă – structură poematică asimilantă – logos integrator*, precum şi de împrumutul din Dante al „condiţiei de totală simplitate", teză teoretizată în eseul din 1932. În cadrele aceleiaşi sinteze, textul afirmă în egală măsură o condiţie de extremă modernitate, prin natura sa de „corelativ obiectiv secund" faţă de spaţiul cultural uman, în consecinţa căreia poemul devine corp distant, impersonalizat.

Scanned with OKEN Scanner

AVATARURILE NEBUNIEI

Textul literar descrie uneori cangrena universului aşa-zis normal, ce-şi cuprinde sâmburele nebuniei în chiar interiorul său. Galeria nebunilor literari irumpe atunci din pasta imaginarului, înfăţişând, când şi când, un rictus îndreptat către lumea înconjurătoare şi curgerea sa. Aceste personaje posedă adesea o natură de agenţi ai imaginarului. Ei sparg blazonul sanităţii lumii, câtă vreme proiectează asupra sa semnul unor adevăruri infamante. Mecanismele funcţionării umane pe căile pasiunii mobile şi exacerbate, regresul inerţial al gândirii, incoerenţa de fond a universului, sub masca legităţii, sunt astfel supuse stigmatului. Imagini angoasante ale „umbrei", ale *alterului* de semn negativ, nebunii din textul literar sunt mereu figuri copleşitoare prin drama ingenuă pe care o reprezintă, ori prin tragismul delirant, de nemântuit, în care se înscriu.

Galeria nebunilor lui I. L. Caragiale vizează, ca o tuşă definitorie, manieristă a autorului, procesele pe care aceştia le parcurg. „Sminteala" personajelor lui Caragiale e mai puţin interesantă însă din punctul de vedere al stării, şi mult mai mult din perspectiva *procesului.* Căci pentru lumea scriitorului, nu nebunia contează, ci *înnebunirea.* Sursele acesteia vin mereu dintr-o dramă exterioară subiectului uman. Caragiale pare astfel a imagina un model al determinismului psihologic, bazat pe cauzalitate, prin care autorul se înscrie destul de ferm în cadrele naturalismului. Lumile construite în imaginaţia schizoidă a acestor personaje ţin însă, mai degrabă, de poetic. Ele oferă spaţii compensative, în care conştiinţa se refugiază căutându-şi confortul pierdut. O lume de o atare natură reprezintă de asemenea locul ideal în şi din care se poate spune, în deplină siguranţă, ADEVĂRUL

Contingentul demenţilor caragialieni este obsesiv, recurent. Personajele se grupează, ordonat, în direcţii (am spune) psihotice şi construiesc arborescent adevărate „tipuri de erezii". E o metaordine ce neagă cu obstinaţie logicul, desfiinţează lumea şi o reinstituie după regulile unui alt „natural", ale unei alte „normalităţi". Cel mai spectaculos este însă cazul

Scanned with OKEN Scanner

nebuniei în care structurile de forță se deplasează de pe dubletul individlume reconstruită pe contrastul lumeindivid reconstruit. Cazul personajului Ion, din *Năpasta*, devine simptomatic pentru această situație. El descrie traseele unui rapt de personalitate, în urma căruia e victimizată o existență neutră și e aruncată într-un sistem referențial ce detașează net această figură de contingent.

Pasiunea constituie mobilul dinamic al tuturor modificărilor de structuri care vor duce în final la prăbușirea câtorva caractere din *Năpasta*. În forma ei exacerbată, aproape exhibiționistă, deci dementă, ea va împinge la crimă. Actul inițial al uciderii se constituie într-un impuls ce antrenează o serie de modificări ulterioare. Ordinea este anulată în acest punct. Apare o breșă în rețeaua de protecție a universului cunoscut, prin care indivizii angrenați sunt absorbiți, prin efectul de vid, într-un alt univers. Datele destinului lor sunt modificate esențial și începe astfel calvarul unei existențe contorsionate, al unei funcționări într-o continuă zbatere, spasmodică. Noua investitură, noul cod al personajelor nu mai sunt conforme cu universul originar. Pentru aceste figuri, el a devenit viciat, compromis. În consecință, subiecții încearcă disperat să recupereze ordinea pierdută. Încearcă drumul purgatorial invers, pentru a redobândi nu paradisul, ci lumea ce li se refuză.

Nebunul Ion are felul lui propriu de a încerca această recuperare. El face un pelerinaj la originile logosului, câtă vreme la originea nebuniei sale se află tocmai cuvântul și trecerea în *fals* prin asumarea acestuia. Nebunia lui Ion stă sub semnul lui „a spune". Personajul mărturisește ca atare agresiunea din exterior ce îi afectase conștiința: „La judecată... că nu vream *să spui*" (s.n). Nivelul superior, cota paroxistică a lui „a spune" este „a urla" („De ce urlă câinele?"), desemnând în chip evident un semn al morții, al căderii („Când urlă câinele, moare cineva"). Semnalul dureros este nu atât al trupului, cât al conștiinței contorsionate. Ea e forțată să intre într-un tipar al zbaterii perpetue, între asumarea falsului și căutarea adevărului. Strigătul lui Ion, „Mă doare", este în esență acel al regelui Lear: „Am fost rănit la creier". Însă, pe câtă vreme drama personajului shakespearean are ca mobil inițial vanitatea, iar drumul lui nu e unul de căutare, ci unul în care *i se relevă* adevărul, drama personajului caragialian e cu mult mai acută. Este drama gratuității, are conotația tragică a arbitrarietății, și, mai ales, a adversității unui destin potrivnic. În cazul regelui Lear, logosul degradării și al autorității descompuse desființează structurile de rezistență ale conștiinței. Aceasta, violentată, se retrage într-un subconștient oniric și, în același timp, analitic, și

Scanned with OKEN Scanner

încearcă să forţeze decodificarea realităţii ce i se impune: „Nu mă lăsaţi să-nnebunesc, o, zei [...] Coboară de sub frunte, nebunie, / Mai păsuieşte-mă...". „Căderea" lui Ion reprezintă în esenţă aceeaşi reacţie de autoapărare. Ea derivă însă dintr-un subit blocaj, generat de o criză extremă. Acest blocaj se refuză în primă instanţă chiar şi intervenţiei logosului. Trădată de cuvânt, conştiinţa se refugiază în imagine, în viziune. În „cazul Ion" dedublarea are o natură specială. Ea vine din separarea, ontologică, a cuvântului de imagine, ca singură soluţie a ieşirii din labirint.

Delirul conştient al regelui Lear este, în fond, o semialienare: „Ce-amestec de bun simţ şi aiurare:/ cât cuget în nebunia lui" (Edgar Gloucester, IV, 6). Eşecul tentativei de reordonare a realităţii, de „ajustare" în scopul sincronizării cu noua ordine, e semnalat prin refugiul în stereotipie. Se relevă astfel un ritual al gestului imitativ-ironic faţă de realitatea trecută. El are ca paleativ vederea viciată ce modifică obstinat datele recepţionate de conştiinţă. Între timp, logosul denunţă realul, pentru prima oară în construcţia personajului shakespearian. Este aceeaşi faliere a planurilor perceptive, deşi inversată de această dată, acelaşi recurs la comprimarea, restrângerea extremă a pistelor în care noua ordine asaltează conştiinţa în criză.

Semnul definitoriu al alienării, în cazul ambelor personaje, este refuzul lumii. Fuga, impulsul retractil, guvernează sistemul comportamental al individului. Universul lui fantasmatic, o dată configurat, îl acaparează, înghiţindu-l în totalitate. Natura relaţiilor cu „universul ramă", originar, e dominată aproape exclusiv de calmul paşnic al unei detaşări contemplative şi, nu o dată, ironice. Perspectiva se modifică esenţial: autarhism în locul dependenţei. Alienatul este creatorul şi, în acelaşi timp, singurul locuitor al noului univers configurat. El depăşeşte faza „zbaterii în lume", a încercării de integrare socială, a conformării la normă şi la relaţiile instituite. Mişcarea lui în spaţiu-timp nu mai este guvernată complex din exterior, printr-o falsă conştiinţă a independenţei şi normalităţii. Insul nu mai e în corespondenţă cu contingentul, care nu-i mai guvernează ontologia individuală. Aceasta devine o mişcare autonomă, autoreglată şi sieşi suficientă, sfidând mecanismele exterioare. Ea rămâne, prin urmare, una interioară/interiorizată, apelând la datele exterioare doar ca la simple paleative ori motivaţii pentru fabuloasele construcţii recuperatoare ce se desfăşoară în intimitatea microcosmului paralel. În consecinţă, lumea rămâne secundară, un semn fals, iar simbolul individual devine preponderent şi singurul adevărat. Apariţia nebunului la

Scanned with OKEN Scanner

scenă deschisă e destabilizantă, căci îi deconstruieşte decorul sau îi catalizează procesele maligne pe care i le şi descoperă infailibil.

Ivirea lui Ion în sistemul viciat al universului în care evoluează contorsionat celelalte personaje din *Năpasta* precipită procesul de reordonare, de epurare a acestuia. Se realizează astfel, inconştient, refacerea structurilor printr-un act de „extirpare": „Dacă Ion moare, scapă de dracul" – astfel mărturiseşte Ion însuşi ecoul viziunilor sale. Prin dispariţie însă, el mântuie şi lumea exterioară, străină lui acum, de agentul perturbării ei. „Cazul Ion" se vrea la prima vedere o pildă în sensul religios al termenului, adică o jertfă de sine întru ordine, dictată de viziunea supranaturală a chipului sfânt. Acesta guvernează personajul în mişcarea lui înspre punctul central al sistemului. Este vorba despre o mişcare centripetă, revers al mişcării centrifuge care-l antrenase iniţial. Semnul divin ar deveni astfel un semn justiţiar. Imaginea reprezintă însă o capcană, căci lumea alienatului este prin excelenţă o lume independentă. Când universul exterior îl agresează din nou, personajul recuperează ordinea pierdută sub presiunea limitei. Conştiinţa erupe dintre zidurile limitative ale senzorialului pur, ale fracturii între pistele de percepţie. El recuperează logica şi astfel apare acuza: „Tu... eşti dracul [...], de ce mă chinuieşti tu pe mine?" Momentul justiţiar îi este totuşi refuzat. Lumea exterioară cotropeşte din nou individul, agresivă. El repetă atunci procesul iniţial: se retrage din conştienţă, reintegrându-se în imperiul artefact pe care şi-l confecţionase sub forţa aceleiaşi presiuni. Logosul e din nou, aşadar, efigia erorii. El defineşte spaţiul de trecere dintr-un univers în altul, care e, în fapt, un spaţiu de „pierdere": „N-ai *zis* tu?... Tu ai *zis*"(s.n.). Reacţia imediată e, natural, fuga: „Atunci, mă duc".

Pilda este, prin urmare, ratată. „Creştinismul" caragialian trebuie citit în cheie ironică. Ideea de pedeapsă nu se leagă de regula divină sau canonul creştin, ci e conformă unui păgânism instinctual. Sinuciderea lui Ion, ultimul său gest, este tabloul atroce al vidării de sens a unei existenţe care, din punctul de vedere al individului, se zbate între tentaţia mântuirii (motivaţie creştină) şi săvârşirea actului în sine (model păgân). Viziunea finală se desfăşoară, din nou, în prezenţa semnului destructiv al cuvântului: „tu mă *chemi*? [...] Iacătă-mă, vin". Sub incidenţa lui, se produce întreaga dez-ordonare a lumii individuale. Verbul chemării domină de această dată imaginea şi aruncă asupra finalităţii ei semnul dezintegrării şi al inutilităţii prin sentinţa finală: „Pentru faptă răsplată şi năpastă pentru năpastă".

Scanned with OKEN Scanner

Revenirea la normalitate, paradoxal climax al stării de alienare, are aceeaşi semnificaţie şi în cazul „înnebunit"-ului Lear. Victimă a unui destin aleatoriu, drama lui e declanşată de eroarea vanităţii. Ea vine tot dinspre o translaţie între modurile senzoriale de cunoaştere. Conştiinţa refuză să asimileze ceea ce ochiul *vede* („Eşti un duh, ştiu: / Când ai murit?", IV, 7). Oscilaţia dureroasă între real şi imaginar se încheie prin instituirea cuvântului ca semn al recuperării realităţii pierdute. Este vorba din nou de o capcană a destinului cupid, căci jocul „de-a lumea şi lumile" sfârşeşte păgân, prin crimă şi prin stingerea finală a conştiinţei.

Traiectoria acestor personaje e dominată definitiv de rostirea dezintegratoare, de logosul perturbator. Ea se închide într-o boltă vicioasă, cuprinsă în aparenţă între două puncte, ce tind să se suprapună: căderea ordinii şi recuperarea ei. Traseul este însă aleatoriu. Universul, o dată descentrat printr-un act ce îi descompune unitatea, nu se mai poate regăsi în formula iniţială. Gesturile recuperatoare ale indivizilor angrenaţi în această cădere nu vor restabili decât, eventual, o *altă* ordine, un product re-echilibrat, dar care conservă în structurile sale intime sechelele degringoladei. E o nouă construcţie, deci, dominată de o lege a entropiei. „Recuperarea" va fi o recreare în fapt, iar o stranie concluzie se detaşează implicit: fiecare act perturbator, destructiv, constituie în ultimă instanţă un impuls originar, un punct de plecare într-o nouă creaţie, originea unui nou sistem.

Scanned with OKEN Scanner

FEŢELE LUMII

În contextul unei posibile dezbateri asupra morfologiei culturii şi, de asemenea, în contextul circumscrierii acestui subiect în arealul strict delimitat al gândirii speculative autohtone, discursul de morfologie culturală al lui Constantin Noica, din *Modelul cultural european*, şi cel de speculaţie filosofică al lui Mircea Vulcănescu, din *Dimensiunea românească a existenţei* par a reface un traseu dominat de unul dintre radicalii disciplinei de morfologie a culturii. Este vorba despre radicalul social-istoric al acesteia. Istoria judecăţii asupra sensului vectorial al modelelor culturale implică, începând din a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea şi primele decenii ale secolului douăzeci, o reevaluare a raportului dintre „centru" şi periferie, în sensul unui proces de deplasare a interesului către aceasta din urmă, printr-o mişcare de depolarizare, de atomizare, fundamentată în primul rând pe un criteriu de ordin spaţial. Procesul denotă, în fapt, trecerea de la eurocentrism la un policentrism cultural subsumat ideii de „naţiune". Cele două texte menţionate dau seamă, la rândul lor, de un traseu oarecum similar de „inferare", întrucât textul lui Constantin Noica atestă un interes explicit pentru modelul cultural european în generalitatea şi în evoluţia sa istorică, în timp ce demersul speculativ al lui Mircea Vulcănescu circumscrie strict un spaţiu de cultură exclusiv autohton.

În esenţa lor, ambele perspective se întemeiază pe o fenomenologie a faptului de limbă. Textul lui Constantin Noica se fundamentează filosofic pe categoriile gramaticii universale. Căci, spune autorul, soluţia pentru un „continentalism" istoric morfologic este morfologia în sine, lingvistică. Aceasta, împreună cu sintaxa, alcătuieşte „partea fundamentală a gramaticii, vorbeşte despre părţile de cuvânt, care în realitate sunt tiparele, condensările, formele şi ipostazele gândului". Pe de altă parte, speculaţia lui Mircea Vulcănescu apelează nediferenţiat la structurile de limbă în diversitatea lor sintagmatică. Autorul le inserează în discurs ca probe de o egală pondere

Scanned with OKEN Scanner

pentru aproximarea specificului categoriei ontologice tipică spațiului spiritual românesc. După cum afirmă acesta, dimensiunea românească a existenței este reprezentată de concepția despre existență a gânditorilor români, dar, mai ales, de către ceea ce le preexistă, adică de „configurația limbii și structurile simbolurilor expresive de circulație generală în poporul român". Ambii comentatori se găsesc, din această perspectivă, în descendența demersului de tip blagian, care folosește sugestii din Spengler, corijate și amplificate însă prin dimensiunile unui jungianism care-l conduce pe Blaga la „noologia abisală". Este evidentă în ambele cazuri plasarea structurilor de limbă pe un palier abisal, al fundamentelor ce generează și modelează structurile de gândire (concepere, întemeiere), precum și cele de exprimare ale individului („insului") sau colectivității (națiunii; în cazul lui Noica, „națiunea europeană").

Întemeierea filosofică a morfologiei culturilor pleacă de la conștientizarea existenței a două arii majore de cultură și gândire, circumscrise prin două tipuri de atitudine a individului față de univers: antropocentrismul și cosmocentrismul. Primul, în „gramatică" grecească, e preluat de întreaga cultură europeană, mai ales occidentală, și desemnează ființa umană ca „buric al universului". Al doilea e un model asiatic, căruia îi corespunde ființa ca „microcosm ce reeditează macrocosmul", omul ca pion în univers. Determinând schemele politice ale trecutului (monarhia, aristocrația, democrația) și pe cele religioase (monoteismul, politeismul, panteismul) ca fiind scheme *numerice,* așadar insuficient de complexe ale ființării umanului, Constantin Noica afirmă ca esențial *raportul,* iar ca fundamental pentru cultură raportul dintre unu și multiplu. Din această perspectivă el stabilește cinci ipostaze posibile: unu și repetiția sa, în care unu este un corp unic de idei călăuzitoare, sortite repetițiilor; unu și variația sa, unde unu reprezintă divinitatea ca principiu al unității; unu în multiplu, specific acelor culturi care se edifică pe câte o singură mare temă; unu și multipu, unde multiplul devine prevalent (desemnând un tip de cultură în care lumea nu e gândită ca bolnavă prin individuație, ci tocmai aceasta reprezintă „sănătatea" și apolinicul ei); în sfârșit, unu multiplu, în care nu primează nici unul, nici multiplul, ci „unu este de la început multiplu, distribuindu-se fără să se împartă", dând unități, de fiecare dată autonome, precum monadele. Cele cinci modele posibile de raport sunt solidare, în viziunea lui Noica, unui număr de cinci tipuri posibile de raport între regulă și excepție: excepția care infirmă regula raport de intoleranță; excepția care confirmă regula raport de toleranță; excepția care

Scanned with OKEN Scanner

lărgește regula raport de modelare; excepția care proclamă regula raport de proclamare; excepția care devine regulă raport de substituție. „Unitate" și „multiplicitate" sunt „tranșele categoriale" ce apar în discursul autorului ca descendenți expliciți ai eseului filosofic al lui Mircea Vulcănescu. Acesta din urmă postula, în *Dimensiunea românească a existenței*, unitatea și multiplicitatea ca două posibilități fundamentale de gândire a existenței. Prima desemnează ființa ca întreg circumscrisă de ceea ce autorul numea „fire" (imuabilă), cu dublul ei aspect de „lume" (loc) și „vreme" (timp). Acestea ar reprezenta două structuri lexematice care, în vorbirea curentă românească, definesc cronotopul. Pentru Constantin Noica, modelul cultural european reprezintă un „ansamblu de unități ce se diversifică la rândul lor, asemenea Unului prim". Autorul concepe așadar distribuirea absolutului unic în unități, a ființei în deveniri (vezi raportul al cincilea unu multiplu). În viziunea lui Mircea Vulcănescu, lumea românească este un receptacul spațial și temporal în care „ceea ce este își face cunoscută ființa. Pentru Vulcănescu, lumea (românească) este de asemenea o devenire, o curgere, implicând ideea de „petrecere", întrucât ea este „tot ce este în vreun loc și se poate petrece undeva". *Loc* și *vreme* sunt însă și *dimensiuni* ale lumii, mijloace de ordonare, de situare a ființelor ce o populează. De aici și prejudecata, în vorbire, că toate lucrurile ar avea în lume un loc și un timp al lor, o prejudecată dublată însă de reflexul lingvistic al unui anume principiu al libertății, al dezordinii, ce implică o realitate conform căreia nu toate lucrurile sunt întregi, la locul lor etc.

Spațiul și timpul românești sunt tridimensionale. Ele implică o întindere și un volum, ceea ce generează ideea de „cuprindere", care, la rândul ei, o implică pe aceea de ierarhizare calitativă. „Cuprindere" înseamnă că firea, în totalitate, desfășurată în timp, nu mai poate fi un singur șir de întâmplări, ci e o „colecție de șiruri, care împreună constuie un șir global de șiruri". Vremea lumii va fi, așadar, „fir" și „cuprins". În plus, ea „se împlinește" prin accedere la un final. Ideea degajată este aceea de „vastă solidaritate" universală (vezi cel de-al doilea raport noician unu și variația). Sub semnul lui, „fiecare fapt răsună în întreaga lume", partea în întreg, iar sistemul e organic, celular, închipuind un cosmos antropomorfizat.

Lumea românească este însă și o carte de semne (vezi primul raport din *Modelul cultural european,* unu și repetiția sa). Toate lucrurile ei sunt ființe, cu intenționalități și gesturi proprii, configurând o dialectică ins simbol. Este un fel de lume „de basm", în care „realitatea pozitivă" se destramă

Scanned with OKEN Scanner

într-o „pluralitate dinamică şi animistă" şi în care interpretarea (îşi) caută întotdeauna semnele, bune şi rele. Dublată, în acelaşi context al indeterminării, de conceptul „lumii de dincolo", despărţită de „lumea de aici" prin *vamă* (semn al reversibilităţii, câtă vreme cele două lumi, şi încă altele posibile, sunt toate întrepătrunse, un receptacul deschis), lumea va construi imaginarul unei existenţe ca *totalitate*, în care nu există ruptură existenţială, prăpastie, ci doar „poartă de trecere". Lumea de aici cuprinde, de pildă, şi lucrurile care „au fost dar nu mai sunt", precum şi cele care „pot fi dar nu sunt încă". „A fi" nu înseamnă neapărat, ca în Apus, „a avea loc". Lumea-trecere (devenire/ curgere/ petrecere) este prin urmare un amestec de fiinţă şi nefiinţă, conjuncţie (vezi raportul al cincilea din teoria lui Noica, unu multiplu) şi disjuncţie, în care nimic nu e privilegiat, totul e egal, posibil.

Cea de a doua variantă de gândire a existenţei, multiplicitatea, defineşte fiinţa ca parte. Insul e schimbător, perisabil, „sub vremi", fiinţa stă sub semnul întâmplării, al faptului sau chiar al „păţaniei". Insul desemnează singurătatea de existenţa proprie, legată însă de totalitatea existenţei, prin locul şi timpul său. Insul ca excepţie va fi reprezentat prin divin. Dumnezeu e aşadar „fiinţa concretă, paradoxală, singuratică dar peste tot fiitoare, un ins mai presus de fire, dar atotfăcător în fire, prototip al bărbăţiei" (al înfăptuirii, n.n.). El se individualizează în trei feţe lucrătoare, faţă de care restul existenţei nu face decât să-i răsfrângă lucrarea (vezi raportul al doilea din *Modelul cultural european*, unu şi variaţia sa). „Fatalismul" românesc este astfel desemnat ca o realitate, însă la modul unei integrări a făptuirii în ritmul universului.

Etapa de maximă spectaculozitate a teoriei din *Dimensiunea românească a existenţei* o constituie, fără îndoială, analiza funcţiei negaţiei. Tăgăduirea fiinţei (ca opoziţie şi limitare) descrie în chip absolut natura echivocă, binomică, a existenţialului din spaţiul românesc. Acesta dă seamă, în primul rând, de o permanentă tentaţie către negare, însă o negare nu întru des-fiinţare, ci (paradoxal) întru creaţie paralelă, concurentă. O creaţie, alături de ceea ce tăgăduieşte, a unei „realităţi care îmbogăţeşte", în loc să pustiască. Funcţia fundamentală a negaţiei va fi, atunci, aceea de a tăgădui existenţa într-o anume regiune a lumii sau a fiinţei (este vorba aşadar de o atribuire ori de o situare), fapt ce denotă „caracterul luciferic" (iar nu satanic) al fiinţării. Resursele unei atari atitudini categoriale se află în caracterul esenţial (iar nu existenţial) al negaţiei româneşti, şi consecinţele sale trimit în linie directă la o modalitate a existenţei care desemnează o contopire între existent şi posibilitate. Aşadar: nu există nefiinţă, există doar un prag al fiinţei, un hotar

Scanned with OKEN Scanner

existenţial; nu există imposibilitatea absolută, căci pus în discuţie e doar felul de a fi, modalitatea, nu şi faptul de a fi; nu există alternativă (decizia este o „hotărâre", o punere de hotare între alternative), la fel cum nu există imperativ, câtă vreme el exprimă doar mărturia acceptării voinţei altuia, şi nici iremediabil, căci sentimentul de gravitate a existenţei lipseşte, precum şi teama în faţa morţii.

Între unu şi multiplu, între fragment şi construcţie, între negare şi afirmare, prezenţă şi virtualitate, cuvânt şi trădarea lui, spaţiul spiritual românesc se dovedeşte a aparţine încă unei viziuni generale cosmocentrice. Atemporală, eminamente locativă, ea conştientizează în acelaşi timp o situare antropocentrică, temporală, de model european. Structura sa este aşadar bipolară: o coabitare pe temeiul incomplementarităţii. Relaţie complexă ce particularizează un timp tragic, un echilibru instabil, care trebuie înţeles la nivel ontologic (şi nu numai) drept consecinţă firească a unui cronotop al pragului de la porţile Orientului.

Scanned with OKEN Scanner

ZGOMOTUL ŞI FURIA

Motto: „Viaţa este artă" (Eugenio D'Ors)

Acest text are un statut mai special şi el se cere explicitat. În 1992, prin graţia revistei „Apostrof", apărea numărul 0 din revista „Direcţia 9". Ea era imaginea sintetică şi publicistică a *grupării „Direcţia 9"*, care încerca să declanşeze în acea vreme o dezbatere culturală asupra paradigmei postmoderne. Erau invocate atunci o criză a culturii române, o criză a spiritului sinonimă cu postmodernismul, necesitatea unui nou antropocentrism şi a unui nou umanism, o criză a subiectului şi, mai ales, o criză a textului, ce dădea naştere la reacţii iritate faţă de textualism. Numărul 0 din „Direcţia 9" constituia o sumă de articole-manifest, redactate de membrii grupării şi prezentate anterior sub forma unei serii de conferinţe publice, şi care intenţionau să formuleze soluţii posibile la aceste crize. *Zgomotul şi furia* e unul dintre acele manifeste. El reprezintă, în esenţă, o oglindă îndeajuns de fidelă a ceea ce credeam atunci că este şi că face textul literar în postmodernitate. Lecturi ulterioare au adus confirmări pentru unele dintre ideile sau chiar sintagmele din acest eseu. De pildă, în Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers (*La nouvelle alliance*, 1986, *Entre le temps et l'étèrnite*, 1992) se găsesc pagini remarcabile asupra teoriei entropiei în sistemele deschise, precum şi comentarii fundamentale asupra caracterului reversibil al evoluţiei şi asupra condiţiilor şi echilibrului sistemelor. Edgar Morin, în *La méthode* (vol. I, *La nature de la nature*, 1977) şi în *Introduction á la pensée complexe* (1994), face observaţii esenţiale asupra conceptului de *ordine*, căreia i se opune dialectic o invazie a *dezordinii*, reprezentată prin degradarea energiei şi a organizării sistemelor în universul fizic. Acelaşi filosof al ştiinţei comentează cu mari subtilităţi în legătură cu organizarea structurală a universului, în care „celula umană" (e termenul

Scanned with OKEN Scanner

folosit de Morin) este prinsă în țesătura de relații și e element al unei paradigme a complexității.

Alte idei ale eseului și-au pierdut între timp relevanța și valoarea de gravitate, iar cercetări ulterioare, unele prezente chiar în acest volum, le-au amendat. Am optat însă pentru prezența în carte a acestui text pentru că el reprezintă totuși un moment de credință într-o utopie a culturii ideale, modificabile prin gesturi protestatare. E capcana în care căzuseră cândva avangardiștii. Istoria literară ne învață că fața literaturii nu se schimbă printr-o „literatură a manifestelor", fie ea oricât de agresivă, ci prin mutații interne, coborând din propriile necesități. Literatura *decurge*, iar nu *galopează* în salturi. Și dacă e să facem un amendament general la *Zgomotul și furia*, acesta ar fi: TEXTUL (chiar și atunci când el e înțeles ca „discurs al unei epoci") poate fi, după chipul și asemănarea creatorului său, AGRESIV. Însă conform aceluiași principiu, al „chipului și asemănării", el se află la o distanță oarecare de idealitate. A-i cere „onestitatea" cu orice preț, a-i ordona supunerea necondiționată, e până la urmă un act de nemântuită aroganță. Cu atât mai mult cu cât el, textul, PLACE atât de adesea.

Premisă[1]: un model ontologic poate deveni o paradigmă mecanicistă.

(+1)[2] o criză. Epoca experimentului. Cele două generații ale textului. Atacul.

Suntem cu siguranță captivii propriilor constructe. Modelele generate de nevoi (slăbiciuni) psihologice se răzbună, se întorc împotriva noastră și

[1] (+1; -1; -1x) Modelul evoluției textului (este vorba despre textul literar în exclusivitate) urmează o axă diacronică. Pentru a descrie problema situației actuale a textului (și pentru ca soluția propusă să se situeze într-o structură cât mai inteligibilă) am preferat alegerea modelului matematic al numerelor pe axa „minus infinit zero plus infinit". Astfel că mișcările textului vor fi mai ușor de urmărit, mai ales că ele pot fi înscrise (și descrise) într-o mișcare pe orizontală (nu și pe verticală) pe cele două direcții ale axei.

De ce nu „zero"? O parte a discursului filosofic afirmă că „prezent" este o noțiune falsă, că fluxul temporal constă din doar două segmente trecut și viitor; că este imposibil de fixat un „punct al prezentului" câtă vreme, în secunda în care acesta este fixat, el aparține deja trecutului. Așadar, în loc de a fixa un punct „zero"

Scanned with OKEN Scanner

pornesc războiul autodeterminării: ajunsă *lume*, creația se răscoală împotriva creatorului. Este o eroare de cod? Este o eroare de traseu, aleatorie? Se impune o cercetare onestă a părților.

Traversăm o epocă a cărei dominantă este experimentul. Cultura secolului douăzeci (european mai ales), obosită de a fi generat, într-o matusalemică și fabuloasă experiență, modele prin excelență impunătoare, exemplare, abandonează statuarul și se abandonează pe sine experimentului. Acest interval istoric este prin definiție dinamic, până la exacerbare uneori: cultura secolului douăzeci naște cu o viteză uluitoare și ucide la fel de amețitor modele, curente, tipuri și mentalități. Structural, ea este plurimobilă, infinit fațetată, modificabilă. Chimia procesului se desfășoară pe distanța dintre două capete ale unui fir foarte scurt: degajare energetică stihială – disipare (aproape) instantanee. O chimie riscată și adesea păguboasă.

Textul, ca semn cultural al secolului douăzeci, este unul sufocant. El marchează desprinderea de lume. Inițial o desprindere discretă, ulterior manifestă, neruşinată, pe măsură ce acaparează controlul asupra psihicului uman sau, cel puțin, asupra intelectului. O dată căzut, acest „înger negru" își relevă natura coruptă: este insațiabil. Detașarea de lume nu este suficientă. Etapa următoare va fi *minarea* ei. Numai că această întreprindere se dovedește a fi dificilă. Lumea, în virtutea solidelor milenii de experință sensibilă, deși obosită, nu cedează ușor. Prin însăși prezența ei monolitică, fie și amorfă, e deranjantă. Textul caută cu disperare punctele slabe ale rețelei, elementele viciate sau supuse în cel mai înalt grad aleatoriului. Și le descoperă în celula umană[3] a monolitului lume, răzvrătită la rândul său, prin natura sa, deci vulnerabilă. Comportamentul ei este supus

---

(ipotetic și puțin plauzibil) pe axa diacronică, am preferat formula „+1", care nu mai numește strict un punct, ci, deja, un segment. Acest „+1" va fi, prin urmare, mult mai relevant pentru structura ideologică a eseului și va reflecta, în același timp, caracterul de procesualitate al „evenimentelor" descrise în *Zgomotul și furia*.

[2] Este segmentul înscris sub sintagma „o criză". Termenul desemnează intervalul numit în termeni uzuali „prezent" (cu rezerva exprimată mai sus, la nota 1.). Este perioada „rebeliunii textului", succedentă „vârstei de aur" (vezi nota 4).

[3] Perspectiva este aceea a lumii ca organism un organism pluricelular, în echilibru osmotic, în care „celula" umană este parte a stratului „epidermic", cel mai de suprafață. Ea („celula umană") se detașează de întreg prin tentația independenței absolute și a jocului creaționist (rezultate-capcană ale rațiunii abstracte cu care umanul este investit în mod excepțional).

Scanned with OKEN Scanner

stranietății, antilegic: izolată – aproape dispare; socializată, formează coaliții în genere destructive. Sunt celulele cele mai de suprafață ale blocului, deci atacabile. Iar textul atacă. Faptul că victimele se dovedesc a fi înșișiși creatorii „marelui vânător" este unul secundar. Textul devine entitate psihologică, rațională. Aidoma creatorului, după chipul și asemănarea lui, el e AGRESIV.

„Celula umană" se găsește în plin coșmar. Textul atacă perfid individul, vulnerabil. În sensul că textul nu mai este creat, ci sileşte la propria sa creație (de fapt – reproducere). Acțiunea lui e subterană, discretă, în două trepte fundamentale: 1) inoculează o angoasă; 2) angoasa se va reproduce pe sine, se va sili verbalizată în scopul defulării, aruncării ei în lume. Aceasta este marea miză a procesului și marea cursă în același timp. E o *tentație a exorcizării*, care se dovedește a fi o falsă soluție totuși, de „sută de metri", și care nu face altceva decât să îngroașe rândurile agresorilor, pentru ca aceștia să învăluie mai puternic, mai plenar. Textul este o mașină de luptă perfectă: *modelul cuceritorului*, postnatural, extranatural, e grefat pe gena selecției – tipic naturală, verificând legea supraviețuirii.

Textul generat de angoasă (deci de textul însuși) exprimă un tip paranoid: cuvintele funcționează de sine stătător. Logica frazei e contorsionată. În modelele gnoseologice ale sensibilului, ochiul prevalează urechii. Un ochi interior ce ține cu disperare să recompună din bucăți un tot definitiv distrus, cu piese lipsă, nu doar spart, ci și deformat prin lichefiere. Această muncă îl secătuiește, căci tot acest travaliu se desfășoară în vecinătatea unei urechi astenizate de semnale perfide, aparent descriptibile, funciarmente însă ininteligibile. Referința este abolită; ego-ul domină pseudo-sistemul, care dobândește prin aceasta un caracter profund aleatoriu.

Astfel *devine* textul. *Nevoia umană* însă, psihologică, rămâne aceeași în individ. Ea e neschimbată în raport cu necesitățile care generaseră textul inițial, textul onest. Peste această nevoie vine să se suprapună un „al doilea text", căzut, de a doua generație. În acest punct individul (mai ales în calitatea lui de receptor) este depășit. El rămâne o entitate în urma istoriei, aparține unui sistem revolut, este un *neadaptat*, deci un vulnerabil. Acest pas *în urma* evoluției este cel care trădează umanul în fața asaltului covârșitor al textului. Individul (inclusiv cel creator) este un manipulat; el devine și rămâne un cobai pe întreaga perioadă în care se dovedește incapabil a se opune guvernării textului, în care este incapabil să i se

Scanned with OKEN Scanner

sustragă. Omul e încarcerat dureros în cursa propriei slăbiciuni, a propriei nevoi, atâta vreme cât soluția pe care o caută se situează *în afara* lui, într-un drog care-i modifică percepția și-l transportă (rupându-l de lume, de monolit) în ficțiune, în lumea narcotică, în lumea propriului vis, în propriul vis despre lume. Coșmarul e definitiv instalat: „falsificatorii" sunt condamnați irevocabil la carceră, „pocăiții" – la amorfism, la dispariție, la disoluție.

Orice moment de criză extremă antrenează însă o mutație, prin aceea că activează în individ o altă chimie: a ataviculuí, a *memoriei*. Omul își amintește de legătura lui cu lumea, și se produce o a doua invazie: a naturalului, de data aceasta cu resorturi strict interioare, subordonate legii supraviețuirii. Rațiunea simplifică extrem: există doar două momente în psihologia gândirii unei situații-limită: 1) momentul pre-criză, conștientizat ca un moment al echilibrului, punct fix, „inițial", și 2) momentul-criză, resimțit ca un moment al căderii în abis, al dezechilibrului, punctul „+1". Evaluarea se produce rapid, concluzia este una singură posibilă: la crize extreme – soluții extreme. Soluțiile posibile sunt: a) „evadarea în viitor", pasul înainte. La această soluție există un contraargument: este solicitat un amont energetic de care ființa agresată nu mai dispune; b) „evadarea în trecut", pasul înapoi. Această soluție are un avantaj: se face apel la un model cunoscut, parcurs deja, intrat în cod; este un teren familiar, un joc ale cărui reguli sunt binecunoscute și, mai ales, guvernabile. În consecință, soluția finală va fi:

Evadarea la (-1)[4]. Vârsta de aur. Morfologia crizei.

Care evadare este prin excelență una pur mecanică, rezultatul unui calcul elementar de forță. Caracteristica procesului, în acest punct, vine din faptul că o atare acțiune nu vizează încă o soluție, ci urmărește exclusiv o ieșire de sub presiunea concentrată a limitei. Evadarea (sau această primă parte a ei) este reacția disperată a naturalului optând „in extremis" pentru un răgaz de gândire, pentru o pauză de respirație.

Spațiul evadării este spațiul gândirii prin excelență. El constituie matricea rațională din care se va naște soluția finală. Procesele care se

[4] Este segmentul circumscris de sintagma „vârsta de aur". E intervalul „echilibrului textului". El se întinde spre stânga (pe axa diacronică) înspre „minus infinit". Fără a opera delimitări (ele nu fac obiectul acestui studiu), considerăm în bloc intervalul „-1" ca un interval al textului subordonat, „docil".

Scanned with OKEN Scanner

desfăşoară în acest spaţiu sunt cele de analiză şi sinteză şi sunt furnizate de memorie. Paradoxal, natura textului se dovedeşte a fi similară celei umane, a creatorului, doar că răsturnată. Individul uman e agresiv mai ales în structură socializată, adică integrat într-o colectivitate care-i insuflă forţă şi legitimitate, şi îşi găseşte vulnerabilitatea mai degrabă în izolare. Textul solitar, „individul-text" este modelul luptător. Abia socializat, el devine vulnerabil: *biblioteca*[5], cimitirul răscolit al textelor, este cea care oferă istoricul, datele genetice, modelul comportamental. Ea oferă, deci, fişa completă a textului, singura care poate furniza nodurile slabe, atacabile, ale structurii ipochimenului.

Ce oferă biblioteca? Modele prin excelenţă de ordine, modele conciliate. Mostre ale unui text docil, nu sclav, dar „cuminte". Modele ale unui text care se conformează naturii sale esenţiale, primordiale: aceea de unealtă, de mijloc şi mediu al purificării, al accederii spre starea de graţie. Modele ale unui text onest, iar nu ale unui text drog. Sunt forme mult mai puţin pasibile de (sau predispuse spre) impostură. Sunt mecanisme ce răspund logic şi legic la semnalele pe care le primesc. Latura esenţială a acestor „lumi" textuale este aceea că ele nu se substituie realităţii, încercând cu obstinaţie, cu furie, să o obnubileze, ci rămân constructe paralele cu aceasta, *posibile* (virtuale) universuri compensative (iar nu *obligatoriu* universuri compensative), construite, chiar dacă subiectiv, cu ajutorul „cărămizilor realului", menite să funcţioneze etic, şi funcţionând ca atare.

Până aici, până în momentul începerii crizei şi degringoladei textului, al divorţului de lume şi de creator, vârsta este una de aur. Mecanismele acestui proces sunt dominate, deci, de *memorie*, în accepţiunea deja pomenită. Ea are aproape rolul de „cenzură transcendentă", căci împiedică nu accesul la cunoaşterea forţei universale absolute, a divinului, ci accesul la un spaţiu al damnării, al haosului. Genetic aşadar, această „emisie" a umanului este concepută ireproşabil. Textul este un pseudopod, ceea ce trimite la paradigma dionisiană[6] a limbajului ca mijloc de orientare în lume.

---

[5] Termenul are sensul de „text socializat". Este zona în care textul e vulnerabil, întrucât aici el este expus în „insectar" şi ni se permite analiza comparatistă şi genealogică. Aceasta e o zonă a „memoriei" şi aici suntem abilitaţi să reperăm perioada „de aur" şi caracteristicile ei.

[6] Am apelat la formularea teoretică a definiţiei limbajului la Dionisie Areopagitul nefăcând vreo confuzie între text şi limbaj, ci în perspectiva realităţii că limbajul este unitatea exponenţială a textului, „vehiculul" său. Prin urmare, funcţiile care-i sunt funciarmente caracteristice se vor repercuta şi asupra esenţei vehiculate.

Scanned with OKEN Scanner

Concilierea este una dublă: cu lumea, dar şi cu „celula" umană, constituind un model triadic echilibrat. În acest moment, ori, mai degrabă, în acest interval, textul este angrenat într-o structură de dependenţă. Comportamentul lui este legic, neviciat, nu însă inconştient (spre deosebire de faza „conştientă" a recunoaşterii propriei naturi agresive, ce va duce la criză). El e ancorat în abisurile originilor comune (sensibile? transcendente?) ale celor trei pioni ai „triumviratului", care sunt *lumea, individul uman* şi *textul*. Ca lege naturală, legea entropiei este însă implacabilă. Ea generează pe parcurs pierderi de substanţă, iar structura începe să se clatine. Textul, orgolios, „evadează" din triadă şi reclamă puterea absolută. Acest proces se grefează la rândul său pe un altul. Cauza iniţială a celui de-al doilea o constituie aceeaşi entropie. Este vorba despre necesitatea evitării (sau chiar eradicării) *plictisului*, în virtutea căruia omul, al doilea membru activ al triumviratului, suprasaturat de modele, tentează haosul. Furat de dinamica acestuia, el renunţă la „consubstanţialitatea triptică", nu-şi pune problema controlului, şi începe să se joace. Ludicul apasă asupra lui ca o imensă, irezistibilă tentaţiei: a *polimorfismului*, a *libertăţii primare*. Ludicul este cea mai perfidă capcană ontologică atunci când jocul este viciat: oferă iluzia unei construcţii sensibile deşi, funciarmente, el produce constructe prin excelenţă mentale. Ludicul s-a dovedit a fi calul troian al echilibrului din sistemul dat: furat de joc, omul creează monstrul textual, îl scoate în lume şi îl pune în faţa oglinzii. Reacţia acestuia nu este însă similară cu reaţia monstrului Caliban. Cel ce se contemplă în oglindă nu urlă, ci zâmbeşte ironic doar. Textul are aşadar voluptatea propriei damnări, are orgoliul propriei diformităţi (de care doar în parte este vinovat, ca unul din două principii virtual active din vechea triadă). Complexele sunt eludate şi se naşte astfel ideea unei misiuni autoimpuse. Acesta e momentul în care „vârsta de aur" este spulberată, ruptura se produce, asedierea şi cucerirea „redutei" umane se încheie, iar textul rămâne unic stăpân schizoid peste un tărâm al haosului.

Se întâmplă însă că mutaţia în codul uman e rezistentă, structurală iar nu formală (în mod evident, adaptabilitatea funcţionează în noi impecabil), şi noul cod oferă surpriza de a nu mai consona cu formele, deşi în echilibru, anterioare conflictului. Este momentul în care omul cade în cea de-a doua criză de pe parcursul acestui traseu: criza de timp, necesitatea unei soluţii rapide, eficace şi definitive. În acest punct se va declanşa

Scanned with OKEN Scanner

Replierea la (-1x)[7]. Frustrarea. Paradoxul concilierii. Sensul angoasei. Noua mutaţie. Soluţii (problema limbajului; problema interrelaţiei cu lumea).

Natura acestui din urmă proces e complexă, compusă din doi vectori: gândire şi acţiune. Mecanismele care operează sunt din nou cele de analiză şi sinteză. De data aceasta însă, ele nu se limitează la un demers constatativ, evaluant, ci implică în mod necesar şi unul cognitiv, cercetător, virtualmente capabil să ofere soluţii. O dată realizată evaziunea de sub imperiul agentului agresor, o dată atenuată iminenţa pericolului, omul va căuta *Calea*.

Primul pas pe drumul căutării/ configurării unei soluţii este acela al replierii. Tipul de univers/ sistem numit înainte „vârsta de aur" nu mai e permeabil noului cod al umanului, iar faptul şochează. Orice încercare de conciliere, orice fugă voluntară înspre acel sistem este resimţită dureros ca probă a înstrăinării, a conştiinţei că el, individul, a devenit între timp un „corp străin". Această frustrare îl marchează definitiv. El va încerca, cu încăpăţânare, o recuperare sub diverse forme a „paradisului pierdut". Se află însă într-o postură dificilă, la mijlocul drumului: pe de-o parte acţionează complex mecanismul frustrant ce împinge fiinţa către structurile în echilibru cunoscute cândva. Pe de altă parte el se găseşte la un interval foarte scurt de timp de tulburătoarea experienţă ludică, egotică pe care tocmai a traversat-o şi care se înscrie, la rândul ei, în nevoia umplerii unui vid, a unei urgenţe de asemenea psihologice. O vreme oscilează sfâşiat între Scylla şi Charybda, fără să realizeze că, în fapt, deţine soluţia: calea de mijloc. Ea vine dintr-o re-docilizare, o „cuminţire" a agresorului-text, o reconciliere între forma şi esenţa funcţionalităţii acestuia, proces în care el, individul uman, poate fi moderatorul ideal, modificându-se în acelaşi timp pe sine, curăţindu-se

[7] Este segmentul care se poate descrie prin sintagma „soluţie propusă" şi este formula sub care credem că intervalul succedent lui „+1" ar trebui să se desfăşoare. „Vârsta de aur" şi „rebeliunea textului" sunt două experienţe trăite. Din „rebeliune" (care implică ideea de criză) fugim căutând instinctiv „vârsta de aur". Însă, marcaţi fiind de experienţa crizei, lumea textului în echilibru ni se va refuza ca atare. Ar trebui aşadar găsită formula hibridă care să concilieze echilibrul „vârstei de aur" (străin nouă acum) cu mărcile experienţei destabilizante pe care tocmai am traversat-o. Matematic, aşadar, procesul va fi: fuga de la „+1" (criza) către „-1" (vârsta de aur, care nu mai este suficientă; rezultă) replierea la „-1x" (tărâm hibrid al evaziunii, reala salvare).

Scanned with OKEN Scanner

de „impurități", pregătindu-se pentru noua „vârstă de aur" (și pregătindu-și-o în același timp).

Este nevoie însă, pentru aceasta, de o „inspecțiune" interioară. Omul realizează că, abandonându-se jocului cu haosul și polimorfia, își pierde (paradoxal) „capacitatea alter"-ului. Într-o lume în perpetuă mobilitate, amețitor proteică, singura structură (eventual) stabilă este propriul cod (sau, cel puțin, singura cognoscibilă și guvernabilă, singura posedată). Astfel că totul se construiește (chiar și formal) în raport cu ego-ul. Soluția cea mai probabilă este aceea a unei mecanici a metaforei ce se auto-generează, dar nu în sistemul lecturii, nu ca și recreare a textului la fiecare lectură sau relectură, ci într-un sistem care ar viza o posibilă teorie a scriiturii, întrucâtva similară cu cea a lecturii. Ea s-ar revendica de la un model al organicului. Adică ar fi vorba de o interrelație nu cu textul, ei însuși sau altul (căci acesta fusese unul din rezultatele situației de război, de criză, această autodeterminare a textului, generând, nociv, agresiunea), ci cu *lumea*, din care toate părțile au de câștigat: lumea se re-totalizează, revine la unitatea, plenaritatea inițială, prin „întoarcerea fiului risipitor", textul își regăsește condiția (originară, singura valabilă), iar omul se reintegrează într-o structură armonică, *prin* text de data aceasta, cu lumea.

Iar dacă pe tărâmul lumii guvernate de haos, între *ego* și *angoasă* distanța este abolită, problema ce trebuie soluționată aici este acea a *sensului* angoasei. A sensului ei vectorial, mai exact. Problema este, la origine, generată de o eroare cantitativă, și anume aceea a *magnitudinii afectului*. Ea trebuie amendată: mica mizerie existențială, mărunta angoasă a „micului suflet chinuit" devin cu totul insuficiente ca scheme creative. Ochiul (recepția) are nevoie de modele exemplare, de *Modelul* exemplar, obligatoriu eroic. Individuația (la modul nociv), cotidianul și filosofardismul trebuie să cadă și, o dată cu ele, impostura. Ar fi vorba de o mișcare de recul, înapoi la eroicul de tip legendar. Care „eroic" poate foarte bine să fie și contemporan, fără a fi neapărat cotidian. Profunda eroare a umanului, devenit peste noapte un ludic periculos, eroarea care l-a îndepărtat de lume și l-a făcut vulnerabil, este aceea că, în tot acest interval, afectul, sentimentul (oricât de plat ar suna) au fost falsificate copios, s-au construit cu un soi de voluptate a flagelării sau autoflagelării. S-au construit prin limbaj și, uneori, s-au confecționat/ generat din acesta forme, semne fără referință, calpuri. Exista fals (sau fad) sentiment (sau afect),

Scanned with OKEN Scanner

când ar fi trebuit de fapt să existe cu putere „sentimentație”[8] sau „afectație”[9] (calcuri pe modelul, de pildă, al „predicației”).

Aici este momentul în care omul, cuprins de febra găsirii de soluții, faliază tipologic, din rațiuni metodologice. Se ajunge în sfârșit la „capitolul: *dicotomia producător receptor*”. Obligația fundamentală este în continuare aceeași: de a păstra echilibrul între părțile acum despărțite, dar având obiect comun. Trecerea de la modernism la postmodernism (s-a spus)[10] se datorează schimbării dominantei, de la epistemologic la ontologic. Rezultatul a fost, cum s-a văzut, „războiul lumilor”, căci mutația s-a operat neglijent. Așadar următorul pas ar trebui să propună o nuanțare: o nouă mutație a dominantei, de data aceasta de la ontologia creației la una a receptării (vizat fiind receptorul ideal de la „-1x”).

O atare mutație generează cel puțin un fenomen important, și anume o transformare morfologică. În circulația produsului text între emițător și receptor, producătorul cade în eroare (și ratează demersul) dacă oferă în continuare modelul micii angoase, căci mentalitatea receptorului s-a modificat, iată, fundamental. Obiectul acțiunii scriitorului încetează să mai fie crearea forțată a unui auditoriu, și urmează acum modelul subordonării față de auditoriul existent, fie el ideal sau nu. Creatorul va fi un psihanalist intuitiv sau nu va fi deloc.

De aici derivă o situație cu două articulații: 1) problema limbajului ca și construcție; 2) problema „interrelației cu lumea”, a lumii ca și codomeniu.

1) Limbajul nu mai poate fi *expozitiv*. El va trebui să devină *insinuant*[11]. În paradigma relației dintre producător și receptor, limbajul, ca vehicul al obiectului text, dă (citește: produce, construiește) degeaba mostre. El oferă deocamdată artefacte care pot fi, desigur, polilecturabile, dar aceasta nu mai este o soluție la problema fundamentală a receptării și la modificările produse între timp. Individul receptor, în virtutea procesului de agresiune la care a

---

[8] Termenul este invocat în opoziție cu (și ca alternativă la) „sentiment”. El desemnează energia care face posibilă apariția a ceea ce denumește substantivul din aceeași familie. E de preferat, credem, pentru că impactul pe care îl dă caracterul procesual definit de acest termen este unul superior.

[9] Vezi nota 8.

[10] Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routhledge, London, 1987

[11] În paradigma textului „rebel”, nu limbajul era insinuant, ci *angoasa*. Această angoasă este ceea ce limbajul *expune*, astfel că „insinuările” limbajului nu sunt altceva decât reflexe.

Scanned with OKEN Scanner

fost supus, se găseşte într-o perpetuă nevoie de stabilitate, de echilibru. Faptul că un text a fost receptat, la fiecare lectură sau relectură, în mod diferit este unul secundar, ţine de natura şi modelul funcţional al gândirii umane în sine, şi nu trebuie absolutizat. Mai mult, el poate mări coeficientul de instabilitate. Tocmai aici intervine rolul modelului eroic, al modelului exemplar: acesta reprezintă prin definiţie *constanta*, în virtutea unor coduri a căror natură nu interesează atâta vreme cât scopul final este atins. Limbajul *pasiv*, benign, este necesar a-şi schimba natura, pentru a deveni activ: el trebuie să lovească în receptor nu ca să-l împingă în prăpastia pluralităţii de re-creări ale textului la fiecare lectură sau relectură, deci nu la această individuaţie, care demoralizează, ci trebuie să lovească prin *codul absolut*, prin *modelul total*. Acest model nu este o utopie, ci e un alt fel, mai corect de individuaţie: unul care oferă *libertate* în interiorul perimetrului său (şi aici intervine rolul fetişizatului „orizont de aşteptare", acesta este maximum-ul lui), dar asigură stabilitate la nivelul perimetrului în sine, al conturului.

2) „Autosuficienţa", „autoreferenţialitatea" sunt utopii nocive. Nici un lucru/ obiect al lumii fenomenale nu poate fi de sine stătător, autosuficient, autoreferenţial. El există într-o structură, adică într-o *dependenţă*. Natura, ni se spune adesea, este perfecă. Orice/ oricine se sustrage acestei legi şi tuturor celorlalte naturale, dispare. Aşadar textul, dacă doreşte (şi o doreşte cu disperare) să supravieţuiască, ar trebui să se conformeze de urgenţă. Textul, devenit un fel de şopârlă perversă, s-a distanţat de lume, având conştiinţa propriei frumuseţi verzi şi sclipitoare, şi s-a privit atât de mult în oglindă până când s-a îndrăgostit de sine. Iar când această obsesie narcisiacă l-a covârşit, a prins a se devora cu voluptate, începând prin a-şi înghiţi coada. Derivă de aici o posibilă parabolă a intertextului: şopârla se transformă într-un cerc închis, care, ne avertizează o logică a bunului simţ, este *vicios*. Ea ar trebui să renunţe la propria îngurgitare şi să cate din nou înspre soare. Lumea (sensibilă sau/ şi inteligibilă) este ceea ce textul ar trebui să asimileze mai departe. Este singura sursă care-l mai poate satisface în foamea lui fenomenală de substanţă, de subiect.

BIBLIOTECA UNIVERSITARĂ
"GH. ASACHI"
IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

ARGUMENT 5

I.

FEŢE ŞI SUPRAFEŢE 9
GEOGRAFIE TEXTUALĂ 21
STRATEGII ALE CREAŢIEI 31
CATEGORIILE SUBIECTIVITĂŢII 49
PRE-TEXTUL SUBIECTIV 60
ÎNTOARCEREA TEXTULUI 68
PARTITURILE TEXTULUI 74
DESPRE OGLINZI DEFORMATE 80
Addenda: PUNCTUL DE VEDERE 88

II.

SIMBOLISMUL ŞI FEŢELE EROSULUI 95
AMORUL ŞI „AMOAREA" TEXTUALISTĂ 121
TEXTUL CA RECAPITULARE 139
NORMA ŞI FORMA 149
Addenda: TEXTUL CA OBIECT IMPERSONALIZAT 157

III.

AVATARURILE NEBUNIEI 169
FEŢELE LUMII 174
ZGOMOTUL ŞI FURIA 179

Scanned with OKEN Scanner

ESEURI

Asupra ficțiunii literare și a modurilor ei se cade oricând a reveni. Biblioteca literaturii presupune în fond o vastă geografie a posibilului, halucinantă ca deschidere și care își conține cifrul său specific, esteticul. Natura fascinatorie a acestor lumi posibile naște la rândul ei o bibliotecă secundă, câteodată doar parazitară, alteori revelatorie, printre rafturile căreia suntem chemați fără răgaz câtă vreme, prizonieri ai propriilor obsesii de lectură, și pierduți uneori în magma vitală a acesteia, ne strecurăm mereu printre „clăile de fire stângi" ale discursului critic, în căutarea dreptului Adevăr. Dacă limitele interpretării țin în ultimă instanță de forța subiectivă de proiecție a sensurilor posibile, facem sens mereu *în relație* cu textul. Glosele însumate în acest volum mărturisesc despre asemenea obsesii.

Călin Teutișan

ISBN 973-7907-48-5

Scanned with OKEN Scanner